COORDONATORI
Prof. IUSTINA ITU - Prof. MIRCEA ITU

DICȚIONAR DE CRITICĂ LITERARĂ

Editura Orientul Latin

COORDONATORI: IUSTINA ITU - MIRCEA ITU

DICTIONAR DE CRITICA LITERARA

AUTORI:

Magda Andronic, Pavel Baimuşe, Cornelia Bularca, Mihai Cimpoi, Romanița Constantinescu, Andreea Deciu, Ioana Fruntelată, Ion Funariu, Marin Iancu, Ion Itu, Iustina Itu, Mircea Itu, Dan Kițu, Mircea Moț, Bianca Osnaga, Steluța Pestrea-Suciu, Ion Stoia, Lucia Zanchi.



EDITURA ORIENTUL LATIN
I.S.B.N. 973 - 96407 - 5 - 3

EDITOR
ION ITU

REPERE DIDACTICE

BRASOV - 1995

INDICI ANALITICI

1 - OPERE CRITICE

Amurgul gândurilor de Emil Cioran (Ion Itu)
Anamorfoză şi poetică de Simion Mioc (Ion Stoia)
Arca lui Noe de Nicolae Manolescu (Andreea Deciu)
Arta prozatorilor români de Tudor Vianu (Iustina Itu)
Camil Petrescu de Marian Popa (Dan Kiţu)
Caragiale şi Caragiale de Fl. Manolescu (R Constantinescu)
Cărţile lui Mihail Sadoveanu de Ion Vlad (Bianca Osnaga)
Clasicii noştri de Vladimir Streinu (Dan Kiţu)
Clasicismul românesc de Dim. Păcurariu (Magda Andronic)
Creaţie şi frumos în rostirea românească de C Noica (Ion Itu)
Critice de Titu Maiorescu (Romaniţa Constantinescu)
D. Cantemir scriitor umanist de V. Coroban (Mihai Cimpoi)
Din clasicii noştri de Edgar Papu (Ioana Fruntelată)
Din registrul ideilor gingaşe de Paul Zarifopol (Ion Funariu)
Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului de Tudor Vianu (Bianca Osnaga)
Eminesciana de Perpessicius (Marin Iancu)
Eminesciene de G. I. Tohăneanu (Ion Stoia)
Eminescu - modele cosmologice şi viziune poetică de Ioana Em.Petrescu (Bianca Osnaga)
Eminescu sau despre Absolut de Rosa del Conte (Mircea Itu)
Eminescu şi India de Amita Bhose (Mircea Itu)
Eminescu şi romantismul german de Zoe Dumitrescu - Buşulenga (Mircea Itu)
Eseu despre lumea lui Caragiale M. Iorgulescu (Mircea Moţ)
Estetica de Tudor Vianu (Andreea Deciu)

Eugen Lovinescu şi antinomiile criticii de Florin Mihăilescu (Steluţa Pestrea-Suciu)
G. Călinescu între Apollo şi Dionysos de Dumitru Micu (Cornelia Bularca)
G. Călinescu şi "complexele" literaturii române de Mircea Martin (Iustina Itu)
George Bacovia de Mihail Petroveanu (Dan Kiţu)
G. Ibrăileanu de Mihai Drăgan (Iustina Itu)
I. L. Caragiale de Serban Cioculescu (Iustina Itu)
Incursiuni în literatura actuală de Ion Simuţ (Lucia Zanchi)
Introducţie la Dacia literară de M. Kogălniceanu (Mircea Itu)
Ioan Slavici de Pompiliu Marcea (Ioana Fruntelată)
Ion Agârbiceanu de Mircea Zaciu (Dan Kiţu)
Istoria literaturii române contemporane de Eugen Lovinescu (Cornelia Bularca)
Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent de G. Călinescu (Cornelia Bularca)
Istoria literaturii române de la origini şi până la 1830 de Al. Piru (Steluţa Pestrea-Suciu)
Istoria literaturii române în secolul al XVIII - lea de Nicolae Iorga (Dan Kiţu)
Istoria literaturii române vechi de Nicolae Cartojan (Andreea Deciu)
Itinerar printre clasici de Paul Cornea (Iustina Itu)
Lepturariu românesc de Aron Pumnul (Ion Itu)
Limba română artistică de Stefan Munteanu (Ion Stoia)
Literatura română între cele două războaie mondiale de Ov. S. Crohmălniceanu (Cornelia Bularca)
Liviu Rebreanu de Al. Piru (Steluţa Pestrea-Suciu)
Lucian Blaga. Mitul poetic de Eugen Todoran (Iustina Itu)
Lucian Blaga. Universul liric de Ion Pop (Mircea Moţ)
Marin Preda - vocaţie şi aspiraţie de Mihai Ungheanu (Iustina Itu)

Mihai Eminescu de Zoe Dumitrescu-Buşulenga (Mircea Itu)
Mihail Sadoveanu de Constantin Ciopraga (Bianca Osnaga)
Mitologie română de Romulus Vulcănescu (Cornelia Bularca)
Narcis şi Hyperion de Mihai Cimpoi (Pavel Baimuşe)
Nu numai Caragiale de Stefan Cazimir (Romaniţa Constantinescu)
Octavian Goga - Monografie de Ion Dodu Bălan (Iustina Itu)
O istorie a literaturii române de Ion Rotaru (Cornelia Bularca)
Opera literară a lui Lucian Blaga de George Gană (Iustina Itu)
Opera lui Alexandru Macedonski de Adrian Marino (Ioana Fruntelată)
Opera lui Mihai Eminescu de G. Călinescu (Ion Itu)
Opera lui Tudor Arghezi de Nicolae Balotă (Iustina Itu)
Poemele sacre de Ion Itu (Bianca Osnaga)
Poezia lui George Coşbuc - eseu monografic de Petru Poantă (Mircea Moţ)
Principii de estetică de G. Călinescu (Andreea Deciu)
Proza românească de azi de Cornel Ungureanu (Ion Stoia)
Realitate şi romanesc de Liviu Petrescu (Mircea Itu)
Scrieri alese de Pompiliu Constantinescu (Marin Iancu)
Scrieri despre Titu Maiorescu de Liviu Rusu (Mircea Itu)
Scriitori români de azi de Eugen Simion (Romaniţa Constantinescu)
Tudor Arghezi de Mihai Ralea (Ion Funariu)
Viaţa şi opera lui Ion Creangă de Jean Boutiere (Mircea Itu)

2 - SCRIITORI SI OPERE CRITICE DE REFERINTA

Alecsandri, Vasile: Arta prozatorilor români, Clasicismul românesc, Critice, G. Ibrăileanu, Itinerar printre clasici, Lepturariu românesc, Limba română artistică
Alexandrescu, Grigore: Clasicismul românesc

Arghezi, Tudor: Anamorfoză şi poetică, Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Opera lui Tudor Arghezi, Scrieri alese, Scriitori români, Tudor Arghezi

Bacovia, George: Anamorfoză şi poetică, George Bacovia

Barbu, Eugen: Arca lui Noe, Proza românească de azi, Scriitori români de azi

Barbu, Ion: Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale, Limba română artistică

Bănulescu, Stefan: Arca lui Noe, Proza românească de azi, Scriitori români de azi

Bengescu-Papadat, Hortensia: Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Din clasicii noştri, O istorie a literaturii române, Realitate şi romanesc

Blaga, Lucian: Din clasicii noştri, G. Călinescu şi complexele literaturii române,Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent, Limba română artistică, Literatura română între cele două războaie mondiale., Lucian Blaga mitul poetic, L Blaga.Universul liric, Opera literară a lui L Blaga, Scriitori români de azi

Breban, Nicolae: Arca lui Noe, Scriitori români de azi

Bogza, Geo: Scrieri, Scriitori români de azi

Buzura, Augustin: Arca lui Noe, Scriitori români de azi

Cantemir, Dimitrie: Dimitrie Cantemir - scriitor umanist, Din clasicii noştri, Istoria literaturii române din secolul al XVIII - lea

Caragiale, I. L.: Arta prozatorilor români, Caragiale şi Caragiale, Critice, Din clasicii noştri, Eseu despre lumea lui Caragiale, I. L. Caragiale, Nu numai Caragiale, Scrieri alese

Caragiale, Matei: Arta prozatorilor români, Din clasicii noştri, Realitate şi romanesc

Călinescu, G.: Arca lui Noe, G. Călinescu între Apollo şi Dionysos, G. Călinescu şi "complexele" literaturii române, Scrieri alese, Scriitori români de azi

Coşbuc, George: Clasicii noştri, Clasicismul românesc, Poezia lui George Coşbuc
Creangă, Ion: Arta prozatorilor români, Clasicii noştri, Din clasicii noştri, Scrieri alese, Viaţa şi opera lui Creangă
Delavrancea, Barbu-Stefănescu: Arta prozatorilor români
Eliade, Mircea: Arca lui Noe, Scriitori români de azi
Eminescu, Mihai: Arta prozatorilor români, Clasicii noştri, Clasicismul românesc, Critice, Creaţie şi frumos în rostirea românească, Din clasicii noştri, Eminesciana, Eminesciene, Eminescu - modele cosmologice şi viziune poetică, Eminescu sau despre Absolut, Eminescu şi India, Eminescu şi romantismul german, G. Călinescu şi "complexele" literaturii române, Lepturariu românesc, Limba română artistică, Mihai Eminescu, Narcis şi Hyperion, Opera lui M. Eminescu
Filimon, Nicolae: Arta prozatorilor români, Itinerar printre clasici
Haşdeu, Bogdan-Petriceicu: Arta prozatorilor români
Goga, Octavian: Arta prozatorilor români, Critice, G.Călinescu şi "complexele" literaturii române, Octavian Goga - monografie
Kogălniceanu, Mihail: Introducţie la Dacia literară
Maiorescu, Titu: Arta prozatorilor români, Clasicii noştri, Istoria literaturii române contemporane, Scrieri despre Titu Maiorescu
Macedonski, Al.: Arta prozatorilor români, Opera lui Al. Macedonski
Neagu, Fănuş: Proza românească contemporană, Scriitori români de azi
Negruzzi, Constantin: Arta prozatorilor români, Clasicismul românesc, Din clasicii noştri
Odobescu, Al.: Arta prozatorilor români, Clasicii noştri
Petrescu, Camil: Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Camil Petrescu,Realitate şi romanesc, Scriitori români

Popescu, D. R.: Scriitori români de azi
Preda, Marin: Marin Preda - vocaţie şi aspiraţie, Proza românească de azi, Scriitori români de azi
Rădulescu, I. H.: Clasicismul românesc, Din clasicii noştri
Rebreanu, Liviu: Anamorfoză şi poetică, Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Istoria literaturii române cont., Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent, Liviu Rebreanu, Realitate şi romanesc
Sadoveanu, Mihail: Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Cărţile lui Mihail Sadoveanu, Din clasicii noştri, G. Călinescu şi "complexele" literaturii române, Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent, Limba română artistică, Mihail Sadoveanu, Scriitori români de azi
Slavici, Ioan: Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, I. Slavici
Stănescu, Nichita: Scriitori români de azi
Sorescu, Marin: Scriitori români de azi
Voiculescu, Vasile: Proza românească de azi
Zamfirescu, Duiliu: Itinerar printre clasici, Realitate şi romanesc
X X X - Alţi scriitori de azi: Incursiuni în literatura actuală,

CUVÂNT ÎNAINTE

Ideea de a alcătui un ***dicționar de critică literară*** *este bună, este chiar foarte bună. Editura* ***Orientul Latin*** *din Brașov s-a adresat unor oameni tineri, cei mai mulți dintre ei absolvenți ai Facultății de Litere din București, dar și unor istorici literari cu o mare experiență (Mihai Cimpoi, Ion Itu). Este vorba, în fapt, nu atât de un dicționar de critică literară, cât de un dicționar al operelor critice românești. În primul caz, ar fi trebuit să figureze conceptele criticii (de la* ***autonomia estetică*** *la, să zicem,* ***postmodernism****), direcțiile și stilurile critice românești. În dicționarul de față sunt selectate un număr de opere critice reprezentative. Nu lipsesc, de bună seamă,* ***Criticele*** *lui Maiorescu,* ***Istoria*** *lui Călinescu,* ***Opera lui Mihai Eminescu,*** *de același,* ***Istoria literaturii române contemporane*** *de E. Lovinescu,* ***Arta prozatorilor români*** *și* ***Estetica*** *lui Tudor Vianu,* ***Amurgul gândurilor*** *de Cioran și* ***Creație și frumos în rostirea românească*** *de C. Noica.*

Autorii dicționarului au fost obligați să țină seama, evident, de programa școlară. Totuși, este ciudat că lipsesc dintr-un dicționar al operelor critice românești scrierile lui Gherea, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu. Putem să ne imaginăm critica românească fără ***Spiritul critic în cultura românească*** *? N-aș fi ezitat să introduc într-un dicționar de opere critice incendiarul* Nu *de Eugen Ionescu, să fac o referire la eseurile lui Mihail Sebastian și să acord spațiul pe care îl merită uneia dintre cărțile importante ale eseistului Mircea Eliade, de pildă* ***Insula lui Euthanasius****... Dacă prezentăm într-un dicționar pe dl. Cornel Ungureanu, pe ce motiv i-am putea elimina pe Petre Pandrea, Vasile Lovinescu, Mircea Vulcănescu ?... Lipsesc, de asemenea, inexplicabil,*

câţiva critici actuali reputaţi cum sunt, de pildă, Valeriu Cristea, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Al. Paleologu, N. Steinhardt...

*Orice selecţie este subiectivă şi, deci, discutabilă, dar câteva puncte de reper sunt, totuşi, inevitabile... Câteva sugestii. Din Perpessicius n-aş fi ales **Eminesciana**, ci opera lui capitală, **Menţiuni critice**. Din Pompiliu Constantinescu n-aş fi analizat **Scrieri alese** (culegere alcătuită de editorii săi) ci una din cărţile lui cu o identitate precisă.Din opera lui Serban Cioculescu a fost selectat micul studiu despre **I. L. Caragiale**. Mai importantă este **Viaţa lui I. L. Caragiale**...In cazul Iorga, n-aş fi ales numai un volum din istoria literaturii (sec. al XVIII-lea), aş fi avut în vedere tot ciclul... Păstrând proporţiile, dacă autorii dicţionarului n-au ocolit **Scriitori români de azi,** de ce s-au oprit la volumul al II-lea ? Proiectul critic cuprinde patru volume şi numai luate împreună oferă o imagine cât de cât concludentă a autorului şi a literaturii pe care el o analizează...*

Trecând peste aceste observaţii şi peste altele, posibile, un fapt îmi pare indiscutabil: acest dicţionar vine în întâmpinarea profesorilor de limba română şi a elevilor din ultimele clase de liceu. Şi vine, de multe ori, în chip satisfăcător. Pe când un dicţionar al criticilor români ? Regretatul Al. Piru a pregătit prin anii '80, împreună cu catedra de istorie a literaturii române din Bucureşti, un asemenea dicţionar. Care, bineînţeles, n-a apărut. În ce sertar zace, azi, această migăloasă lucrare ? Până o să fie descoperită, să parcurgem dicţionarul pe care ni-l propune această inimoasă editură braşoveană.

Eugen SIMION

17 aprilie 1995

ARGUMENT

Acest **Dicţionar de critică literară** este prima tentativă de sistematizare a istoriei criticii literare româneşti din perspectiva exigenţelor învăţământului de azi. El face parte din seria dicţionarelor pe care editura noastră le-a oferit cititorilor interesaţi de achiziţionarea unor instrumente de muncă intelectuală, în vederea unei receptări avizate a operei literare: **Dicţionar de proză românească, Dicţionar de poezie românească** şi **Dicţionar de personaje literare.** Respectând programa şcolară privind capitolele consacrate istoriei şi criticii literare, teoriei şi esteticii, cartea cuprinde o suită de studii despre operele critice reprezentative. Am introdus în **Dicţionar** şi alte opere critice, vizând asimilarea unor noi sisteme de interpretare a textului literar şi lărgirea orizontului de informaţii despre operele examinate în manuale. Prin analiza ideilor literare şi prin evidenţierea judecăţilor de valoare despre scriitorii ce se studiază în şcoală, dicţionarul operelor critice vine în întâmpinarea unei înţelegeri mai adânci a semnificaţiilor limbajului artistic din creaţia fiecărui autor.

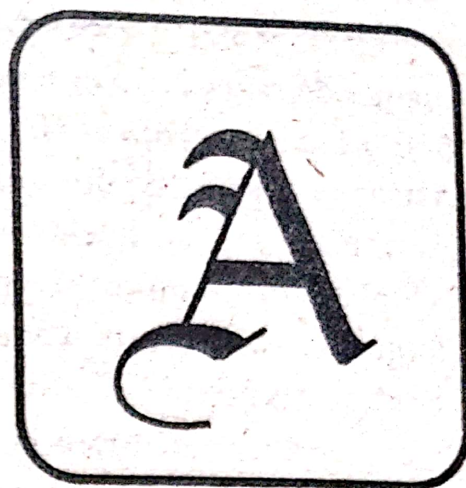
Fireşte că ar fi fost bine să apară într-o astfel de lucrare şi alţi critici literari. Poate chiar Radu Ionescu, Mihail Dragomirescu, Sorin Alexandrescu, etc, nume de referinţă în evoluţia stilurilor critice. Ar fi fost captivant să forţăm şi mai mult barierele programei şcolare şi să prezentăm opere care pot fi în mod sigur justificate într-o istorie a literaturii contemporane: **Estetica** lui Pius Servien, **Essai sur le rythme** de Matila Ghyka, **The Taming of Romanticism**, de Virgil Nemoianu sau **Dimensiunea românească a existenţei** de Mircea Vulcănescu ş.a.m.d.

Analiza noastră nu putea epuiza resursele. De altfel, dificultatea subiectului ales şi, îndeosebi, caracterul lui amplu, au impus o anume ordine redacţională. Ne-a interesat acum, în mare măsură, orizontul public de aşteptare. Am încercat o comunicare firească şi accesibilă, pe baza unor cerinţe didactice înalte.

Profesori şi inspectori şcolari, din mai multe zone ale ţării, aflaţi în primii ani de învăţământ sau cu o bogată experienţă la catedră, s-au antrenat cu profesionalism şi cu responsabilitate, spunem noi, în construcţia acestei cărţi unitară în spirit, diversă în expresia stilistică şi în sistemul de argumentare.

Dacă această carte răspunde gustului dumneavoastră şi exigenţelor unei lecturi instructive înseamnă că am reuşit să propunem un partener agreabil în dialogul cu opera critică. Temeritatea experienţei ne stârneşte un viu interes pentru toate sugestiile de îmbunătăţire, pe care le aşteptăm cu nerăbdare, în perspectiva ediţiilor următoare.

COORDONATORII



AMURGUL GÂNDURILOR

de Emil Cioran

O bursă de studii în Germania (1933-1935) şi un an de profesorat la Braşov (1936-1937), după studiile liceale la Sibiu şi după studiile universitare în Bucureşti, încheie, pentru Emil Cioran, etapa formării. Din 1937, beneficiind de o bursă acordată de statul francez, pleacă în Franţa şi, ca urmare a condiţiilor intervenite în situaţia politică şi militară a ţării sale şi a Europei de Est, războiul mondial, apoi dominaţia sovietică, se stabileşte la Paris, unde va rămâne toată viaţa. La 10 ani după plecarea din ţară, când destinul i se pare pecetluit pentru sine şi pentru ţara sa, se consacră definitiv limbii de adopţiune şi va scrie de acum înainte numai în limba franceză. Cele 10 cărţi publicate în această limbă îi asigură o notorietate incontestabilă ca filosof de vocaţie şi stilist rafinat al limbii lui Voltaire: *Précis de décomposition* (1949), *Syllogismes de l'amertume* (1952), *La tentation d'exister* (1956), *Histoire et utopie* (1960), *La chute dans le temps* (1964), *Le mauvais Démiurge* (1969), *De l'inconvenient d`etre né* (1973), *Ecartélement* (1979), *Exercises d'admiration* (1985) şi *Aveux et anathémes* (1987).

Fundamentul doctrinar şi stilistic al acestor cărţi - adevăr necontestat nici de autor şi nici de exegeţii lui - se află, ca şi în cazul Mircea Eliade, în volumele publicate în limba română, la Bucureşti,

înainte de război: *Pe culmile disperării* (1934), *Cartea amăgirilor* (1936), *Schimbarea la față a României* (1936-1941), *Lacrimi și sfinți* (1937) și **Amurgul gândurilor** (1940). Singurele rezerve pe care autorul le manifestă față de aceste lucrări de tinerețe privesc o anumită abordare "sforăitoare", spune el, în titluri (și aici citează *Schimbarea la față a României*, dar are în vedere probabil și *Pe culmile disperării*), ca și o "isterie a vârstei" care îl pune în situația unor delimitări după mai bine de 50 de ani referitoare la judecățile din *Schimbarea la față a României* (cu privire îndeosebi la evrei și la unguri).

Din perspectiva zilei de azi, când trăim etapa celei de a treia schimbări la față a României (după schimbarea afirmată prin judecata lui Emil Cioran din 1936 și după schimbarea impusă contextului european, de căderea Berlinului sub tancurile staliniste), opera filosofului nu prezintă acele suișuri și căderi, acele convulsii cutremurătoare la care te-ai fi așteptat odată cu "isteriile" necruțătoare ale tinereții. Dimpotrivă, o anumită constanță și o anumită linearitate de structuri formale și ideologice dau de veste că asemenea caractere ale cugetării și ale simțirii sale filosofice sunt imutabile, dacă nu chiar conservatoare, ca și determinările firii sale țărănești din Mărginimea Sibiului. Trecând peste formele extremiste dizgrațioase (acel "amestec de naționalism turbat și disperare prăpăstioasă", de care vorbește istoricul literar Ion Negoițescu), numeroase alte caracteristici sunt de analizat între etapa românească ("autohtonistă") și etapa franceză ("stilistică"), între care cităm, pentru eventuale incursiuni tematice viitoare, vocația aforistică a discursului, cu rădăcini adânci în bogata literatură gnomică a românilor, reluarea unor tipuri de cugetare specifice meditației eminesciene (spre exemplu din *Rugăciunea unui dac*), evoluția cugetării pe temelia categoriilor tradiționalizate în spațiul românesc prin filosofia orfică și zalmoxiană (tema plângerii existențiale, tema umilinței, tema iertării prin retorica autoflagelării, procedura blestemului pentru mizeria condiției umane, idealul purificării și al îndoirii de sine ș.a.m.d.), redeșteptarea unor teme convergente cu literatura patristică bizantină.

Asemenea investigații paralele ne conduc la concluzia că multe din ipotezele formulate de Emil Cioran în anii tinereții cu privire la

specificul valorilor spirituale româneşti, de asemenea la reverberaţia lor în universalitate sunt riscante, dacă nu cumva sunt tot atât de exagerate ca şi temele de care s-a detaşat în ediţia din 1990 a *Schimbării la faţă*. Un exerciţiu de control foarte interesant l-ar oferi în acest sens chiar o analiză paralelă a câmpurilor ideatice din *Mioriţa* şi din eseistica lirică totuşi a marelui filosof, pornind de la expresia învolburată că celebra baladă n-ar fi altceva decât un "blestem politic şi naţional", expresie provocată mai degrabă de situarea baladei în raport cu "debitul vital al neamului", decât cu natura experienţei sale catarctice, în care ea se regăseşte profund chiar în viziunea de fond a filosofiei cioraniene.

Publicat în 1940 la Dacia Traiană din Sibiu, eseul **Amurgul gândurilor** are valoarea unei pietre de hotar în evoluţia scriitorului şi filosofului român. Este ultima carte tipărită în România, chiar în pridvorul casei în care a copilărit şi este, pe de altă parte, documentul fundamental cu care se legitimează autorul în eseistica sa franceză de mai târziu, deoarece atât aspectul stilistic, cât şi universul filosofic de reflexie se află condensate în acest text auroral. Eseul se deschide cu un motto, după un procedeu frecventat în epoca bucureşteană şi pe care autorul a ţinut să-l păstreze aproape generalizat în eseistica franceză. Mottoul este notat după Cronici (*Vechiul Testament*) ş ifixează centrul meditaţiei filosofice pentru acest volum, dacă nu cumva pentru întreaga dezvoltare a cugetării sale eseistice:

"Hrăniţi-l cu pâinea şi cu apa întristării".

Împrejurul acestei figuri retorice transcrise după sistemul trupului parabolic al Bibliei, Emil Cioran organizează 14 capitole de text după principiul jurnalului interior pe aproximativ 200 de pagini. Redactarea se situează la antipodul tratatului şi va fi conservată în această formă în aproape toată eseistica franceză, ceea ce face riscantă transliterarea conceptului din 1949 pe înţelesul de tratat (*Précis de décomposition* ca *Tratat de descompunere*). Forma textului este organizată ca o suită indeterminată de fragmente, cu aspectul unor frânturi, parte dintr-un mozaic indistinct, imposibil de reconstituit la nivelul raţionalităţii analitice. Avem în faţă o scriere incontinentă, de parcă trupul textului ar fi fost sfârtecat printr-o operaţie anterioară imemorială,

iar ceea ce avem noi în faţă sunt numai urmele acestei materii fragmentarizate. A căuta, printr-un procedeu logic, forma întregului trup, pentru a-i determina specia şi caracteristicile, ar fi un risc prea evident şi o neînţelegere a problemei de fond. Emil Cioran scrie în asemenea aliniamente fragmentare, traducând o concepţie despre natura fragmentară a expresiei ca efect al viziunii despre natura fragmentară a fiinţei (vezi *Revelaţiile durerii*, eseu publicat în antologia cu acelaşi titlu). Asociind la această ipoteză credinţa că în stare de şoc emotiv fiinţa este cu atât mai incontinentă în registrul expresiei, avem o explicaţie posibilă pentru înţelegerea unităţii dintre formă şi regimul ideilor, ca regulă obligatorie în registrul estetic al operei.

Tipul fragmentar al expresiei, rupt din plasa logică a succesivităţii temporale, asociază textul cioranian la practicile aforistice ale gândirii moraliste, atât de vii în limba plină de duh a ţăranilor transilvăneni. Dar aliniază experienţa gândirii sale filosofice la practicile existenţialiste europene, reflectate puternic în trăirismul românesc din anii de formare bucureşteni. Anticipate în lecturile sale inuiţioniste (vezi teza despre Bergson din studenţie), caracteristicile existenţialiste ale eseismului cioranian consacră orientările gândirii sale încă din tinereţe: apropierile de Jean Paul Sartre (*Greaţa*) sau de Albert Camus (*Străinul*), din punctul de vedere al şederii sale în Franţa, neavând decât aspectul unor incidenţe biografice. În orizontul ideatic al operei, asemenea incidenţe pot fi urmărite aplicat atât pe itinerariile sartriene în geografia conceptului greaţă la Emil Cioran, cât şi pe itinerariile camusiene, în suferinţele înstrăinării într-o altă lume decât aceea în care sinele se simte acasă. Vezi în acest sens *Tribulaţiile unui metec* din *Tratat de descompunere* unde găsim aceste mărturisiri dramatice: "Nu avem puteri decât pentru absoluturile seminţiei din care ne tragem; un suflet, ca şi o ţară, neînflorind decât înăuntrul graniţelor sale". "Plătesc, spune autorul, pentru că am trecut dincolo, pentru că mi-am făcut din Nedefinit o patrie şi un cult din zei străini; pentru că m-am închinat în faţa secolelor şi mi-am înlăturat strămoşii". Desigur, condiţia de metec (străin, în limba greacă veche) trebuie interpretată nu numai prin aplicare la geografia europeană, unde conceptul de patrie are un sens definit, ci şi la o geografie

a sinelui răvăşit în universul obiectelor şi în universul lumii de dincolo de trup, pe măsura unor percepţii atât de frecvente în cugetarea creştină şi precreştină a românilor şi a lumii.

Simfonia din **Amurgul gândurilor**, sfărâmată în zeci şi sute de notaţii, reflexii şi maxime, pe modelul aforistic al scrierilor lui Friedrich Nietzsche, dar şi al filosofilor presocratici, atât de viu şi în retorica lui Constantin Brâncuşi, pare mai degrabă transcrierea unei muzici a simţurilor efemere în raport cu eternitatea lumii. Aspectul de respirări, în care termenii raţionalităţii sunt topiţi în parfumul sensibilităţii lirice, consacră imaginea definitorie a literaturii eseistice din acest volum cioranian esenţial. Admiraţia autorului nu se exercită în direcţia lui Socrate, ale cărui colocvii au uimit lumea prin puterea analitică, demonstrativă a discursului, ci în favoarea lui Diogene Cinicul, pe care interpreţii îl consideră îndeobşte “un Socrate nebun”. Evocând undeva, după Diogene Laertios, *Vieţile şi doctrinele filosofilor*, apariţia lui Diogene cinicul într-o casă somptuoasă - unde, atenţionat să nu scuipe pe jos, scuipă direct în obrazul gazdei, motivând că este singurul loc murdar din preajmă, Emil Cioran aplică acestă caracterizare exponenţială: “Diogene şi-a transpus în fapte gândurile cele mai intime cu o insolenţă supranaturală, asemenea unui zeu al cunoaşterii, libidinos şi pur”.

În acest model eseistic, cu adânci incidenţe literare, unde lirismul contaminează toate categoriile moralismului său profund, autorul dă glas agitaţiei din sufletul său, care are aspectul intelectual al unei plângeri existenţiale necontenite. El spune: “Dacă ar prinde glas agitaţia surdă din mine, fiecare gest ar fi o îngenunchere la un zid al plângerii”, asociind esenţa cugetării sale într-o serie pe de o parte profund existenţialistă, iar pe de alta cu reverberaţii ample în experienţa lirismului universal, de la doinele românilor până la marile categorii orfice şi homerice care desemnează amarul condiţiei umane pe pământ. Pe acest concept energic autorul construieşte întreaga structură moralistă a conţinutului, în care suferinţa pare a fi principalul exerciţiu existenţial în această vale a plângerii, cum spune psalmistul. Dar dacă deducţia respectivă este corectă, urmeză că omul nu are de purtat recunoştinţă nimănui, ceea ce înseamnă că asumarea condiţiei existenţiale mizere,

de îndată ce iradiază acest "miros urât" şi această nesfârşită tânguire de sine, antrenează cu necesitate şi blestemul împotriva unui dumnezeu precar şi indiferent. Alinierea sfinţeniei de muzică, de erotică, de poezie şi de alcool, ca mijloace de a ridica omul între cer şi pământ, poate fi expresia acestei determinări, deoarece filosoful remarcase şi altă dată că teologia împiedică o bună cunoaştere de sine şi existenţa demonică, în actualitate, în eveniment, este mai tentantă decât arheologia cerului, acoperită de un dezinteres funciar, sterilă şi improbabilă. Interesante, sub acest aspect, par reflecţiile autorului despre conceptul de amurg, cu aplicaţii teoretic mai largi decât cele denumite prin traducerea ad litteram a titlului. Emil Cioran spune că Dumnezeu însuşi este de înţeles nu ca o aură neîntreruptă, ci mai degrabă ca un amurg veşnic, de unde reflecţia plină de interes cu privire la faptul că, de îndată ce Cuvântul este Dumnezeu şi dacă la început a fost Cuvântul - Dumnezeu, atunci Dumnezeu fiind Amurgul, putem spune că la început a fost Amurgul şi Cuvântul. Deci expresia este ea însăşi un spaţiu în ceaţă, un amurg necontenit.

Trecerea serilor logice de pe conceptele reci pe formele calde ale expresiei: tristeţea, greaţa, melancolia, suferinţa, remuşcarea, umilinţa, solitudinea; tânguirea, căderea, blestemul, boala, păcatul, neantul, amurgul moartea, de pe cunoaşterea luminoasă (fanică), pe cunoaşterea noctură (nictică) şi pe un Demiurg înveşmântat în lumină din lumină pe un Demiurg întunecat, de pe extaz pe natura bolnavă, învederează odată mai mult semnificaţia acestei cărţi, şi modernitatea ei într-o lume în care maledicţia e la modă şi în care, paralel cu nenumăratele crize ale condiţiei umane, criza creştinismului face şi mai greu drumul propriei noastre salvări. "Este aproape sigur, afirmă Emil Cioran în *Exerciţii de admiraţie*, adresându-se compatriotului său Mircea Eliade, că doar laturile sumbre ale creştinismului mai trezesc în noi un oarecare ecou şi poate că ar trebui într-adevăr să-l vedem în negru dacă vrem să-i regăsim esenţa". Pe acestă spirală a istoriei universale, ca fii ai ţării lor şi ca cetăţeni ai universului totodată, Emil Cioran, ca şi Mircea Eliade, semnifică în orizont planetar potenţialul creator al neamului românesc, postulat de marele gânditor.

ANAMORFOZĂ ŞI POETICĂ

de Simion Mioc

Titlul volumului cumulează intenţiile autorului de a desprinde, de a pătrunde şi de a sintetiza, la o nouă lectură, sensurile operelor literare dintr-un anumit punct de vedere, printr-o altă optică (anamorfoza), precum şi de a confrunta teoria internă a textului, aspectele tematice şi compoziţionale, aderenţa la normele estetice ale unui curent literar (poetica) cu tehnica şi actul genetic ca proces şi instrumentar de creaţie (poesis).

Pornind de la ideea că "G.Bacovia este un poet tragic, în sensul că sensibilitatea şi conştiinţa sa percep şi intuiesc acut finitudinea, limita condiţiei umane (...), poet al imanenţei, cu aptitudini unice în regizarea estetizantă a formelor materiei (...) conturând o viziune, o tonalitate şi sensuri tragice profund originale în poezia noastră", exegetul urmăreşte concentrarea centripetă a spaimei existenţiale, culminând în angoasă, ceea ce determină o peregrinare centrifugală spre marginile universului, unde apare golul cosmic, neantul, corespondent al vidului interior sau bariera cercului închis. (**Bacoviana. Eul liric şi lupta cu limita**). Această "deplasare implacabilă spre vid" a eului bacovian îi revelează haosul din care lipseşte ordinea, legea, raţionalul, divinitatea, un reper cert la care să se poată raporta. "Există o relaţie de adâncime între închidere şi deschidere, între limită şi gol", pentru că "atitudinile eului liric bacovian se înfiripează în sensuri polare, concomitente şi complementare: tristeţe şi umor, solitar şi soldar, martiraj şi revoltă, animus şi anima etc".

În poezia *Pulvis*, de exemplu, "neantul bacovian (Kosmon peras, marginea universului la Empedocles) este sugerat de cuvinte cu cel mai înalt grad de abstractizare (...): imensitate, veşnicie, haos, gol, cu excepţia substantivului nebunie, care face trecerea spre absurd şi iraţional.

Dominată de materialitate şi lipsită de transcendenţă, transfigurând liric alienarea omului modern năpădit de nevroze şi de melancolie, cu simţurile invadate de variate şi acute dureri "mundane", poezia bacoviană "sonorizează muzical orice atom", orchestrează în armonii cu ecou pauzele şi punctele de suspensie ("tăcerea în gol vibrează cu zvon" - *Noapte*), concentrează în spasmele cuvântului ameninţările toamnei şi cromatica opresivă a plumbului (*Altfel, Gri, Spre toamnă*), ritmează coroziv căderea ploilor ("O, plouă şi tu gemi un plâns de armonie" - *Nocturnă*). "Pentru noi în acest sens, într-o apreciere metaforică G.Bacovia este Chopin-ul versului românesc, adică poetul conturării unei stări halucinante, într-un crescendo al angoasei, prin omologare cu *Marşul funebru*, dar mai ales cu *Preludiul*, opus 28, nr.15, în re bemol major, supranumit "Al picăturilor de ploaie".

O altă faţetă a modernităţii liricii româneşti cade sub incidenţa analizei pentru a rezulta o caracterizare de ansamblu a unui original volum arghezian în studiul **"Flori de mucigai" sau ritualurile inversate.** "În *Flori de mucigai* apare un nou Tudor Arghezi, un Baudelaire al Răsăritului, un spirit bogumilic şi arhaic trecut prin cultura europeană, un Dante modern părăsit de iubirea divină (...), un poet antopannesc tragic care scrie într-un limbaj frust şi rafinat totodată, cu unghiile de la mâna stângă ale unui înger căzut, ale unui heruvim îmbolnăvit de terestritate".

Limbajul şi viziunea poetică sunt stilizate, iar în spatele unor scene violente ori scabroase, al unor portrete dizgraţioase ce amintesc de naturalism, al unei dominante epice şi anecdotice se revarsă un greu şi, totodată, savuros lirism. Atmosfera "şeasă", ludică, plină de pitoresc balcanic de după gratii, lasă breşe prin care se strecoară străfulgerări de lumină, de puritate, de omenesc. Astfel, în *Ion Ion* frumuseţea mortului cu surâsul pe buze, jalea mămuchii, dar mai ales "lumina încremenită din ochii flăcăului" contrastează cu bezna, frigul şi insalubritatea închisorii. Prospeţimea trupului statuar de abanos al Tincăi, în care ieneşte dorinţa instinctuală sau al celui de chihlimbar al Radei, cu zvâcniri drăceşti, aţâţătoare, în ritmul dansului, situează prin metaforă şi simbol personajele într-un registru al admiraţiei.

Un ciclu de şapte poeme (*Şatra, Convoiul, Coviltirul, Generaţii, Munca, Nostalgii, Rada*) certifică virtuozitatea portretistului în întregirea unei lumi arhaice, cu mare densitate energetică, pătrunsă de morbul migraţiei şi prea puţin diferenţiată de animalitate, dar tânjind nostalgic după libertatea stepei. Femei neistovite în senzualitatea lor, alcătuite dintr-un aluat rar, circari, florărese, vrăjitoare, doftoroaie, ghicitoare, hoţi şi criminali, practicanţi ai jocurilor de noroc compun o umanitate specializată în ritualuri de cult negativ. Mitul androginului, sugerând unitatea primordială, îşi pierde solemnitatea din cauza lexicului şi a prozodiei populare, învăluindu-se în miraculos.

De o mare densitate a sugestiilor şi acurateţe analitică este studiul **"Pădurea spânzuraţilor" sau lupta dintre concepţie şi conştiinţa cosmică**, ce ne descoperă alte etajări ale arhitectonicii romanului într-o simetrică întreţesere a structurilor circulare, a nodozităţilor simbolice şi a liniilor de convergenţă în sensul fizicii (prin focalizare) şi al matematicii (unde şirul infinit de numere tinde spre un şir finit numit limită). Eseistul situează rădăcinile adânci al crizei spirituale şi morale ale lui Apostol Bologa "în miezul fiinţei", în sufletul însetat de viaţă, de iubire şi de armonie, care se mântuie după repetate şi esenţiale revelări ale "fenomenului originar" sacru-lumina-printr-o dialectică îngemănare şi alternanţă cu întunericul. Acceptând că *Pădurea spânzuraţilor* este "un roman al unei obsesii şi al căinţei" (T.Vianu, Valeriu Cristea) cu o construcţie sferoidală ce include trei cercuri concentrice - Apostol ca cetăţean, ca român, ca om, Simion Mioc dezvăluie o suprapunere şi o interpunere faţă de acestea a unei "structuri circulare abisale" din care izbucneşte stimulată din exterior şi din interior "conştiinţa cosmică", o stare de spirit ce dă impresia fericitei unităţi a sufletului cu întregul univers.

Procesul iluminării conştiinţei cosmice, atingând apogeul în împăcarea cu destinul din finalul thanatic al eroului, este precedat de un şirag de elemente prevestitoare ale morţii: mormântul tatălui, cimitirul militar flancat de cel al satului, oprirea lui Apostol sub ştreangul spânzurătorii, conturul unei spânzurători proiectate de umbra compasului lui Klapka pe hartă, presentimentul sfârşitului mărturisit lui Klapka la

vestirea mutării pe frontul românesc etc. Aceste prevestiri, ca nişte lait-motive wagneriene, pregătesc "marea scenă" - vedenia din biserică - nucleul semnificaţiilor principale reverberat în ecouri succesive şi interferenţe ce punctează sinuosul drum al căutării adevărului.

După primul moment de zguduire a sufletului copilului la întâlnirea din gară a tatălui, posibil prototip mitic devenit în plan istoric simbol al luptei pentru emancipare naţională, se instituie ca un centru al operei iluminarea din faţa altarului, când "lumina de aur" a lui Dumnezeu îl contagiază pe alesul său, îi opreşte bătăile inimii, îi inundă ochii de "o lucire stranie, bolnavă", iar sufletul "de fericire şi de bucuria morţii". "În primul cerc, cel al cetăţeanului, predomină schemele raţionale şi oarecum "mecaniciste", neaderente la adevăratul fond sufletesc (...), menţinând contradicţiile în profunda lor latenţă". Vestea mutării pe frontul românesc determină trecerea în al doilea cerc, unde conştiinţa cosmică îi dă sentimentul că nu a trăit viaţa sa, ci pe a unui străin. "Îmi dau seama prea bine că m-am schimbat", "în sufletul meu s-a prăbuşit o lume" - se confesează Bologa celor doi factori care-i incită conştiinţa naţională, Varga şi Karg.

Simbolul obsesiv al luminii se revarsă într-un crescendo apoteotic unind ochii lui Svoboda, razele reflectorului, crucea tatălui, preludiul răsăritului, ajungând să se identifice cu sufletul: "în suflet, în lumină, i se călea mântuirea".

"Strălucirea mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă", "dispreţuitoare de moarte şi înfrumuseţată de o dragoste uriaşă", "ca o imputare dureroasă pentru Apostol" marchează declanşarea crizei morale, iar ispita luminii ca fenomen originar îi tonifiază sufletul şubrezit de întrebări, îndoieli, ezitări, iluzii, derutante contraste, când în cerdacul casei părinteşti - un alt topos mitic - "flacăra albă", "îi mistuia trecutul şi îi zămislea viitorul". Aici are din nou şi decisiv revelaţia comunicării cu întregul cosmos plin de armonie prin sufletul din care a alungat ura şi a păstrat doar iubirea adevărată, adâncă, mântuitoare: "îşi simţea sufletul legat prin mii de firişoare cu nemărginirea, palpitând fermecat în ritmul imensei taine unice ca într-o mare de lumină".

"Corelativ cu simbolismul luminii, spre polul opus, al începuturilor de criză sau obsesie, al stărilor şi situaţiilor limită, funcţionează în *Pădurea spânzuraţilor* o simbolică a închiderii cu semnificaţii de spaţiu opresor, dar mai ales de întuneric ce curpinde fiinţa, cotropind senzaţiile şi având ecou în straturile abisale": 1.la moartea tatălui - "am pierdut pe Dumnezeu"; 2.după execuţia lui Svoboda - "împrejur întunericul se înăsprise", "Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pământ"; 3.la vestirea mutării pe frontul românesc - "întunericul îl zgudui"; 4.pândind reflectorul - "Întunericul şi tăcerea înfăşurară pe Apostol ca un linţoliu aspru"; 5. în drumul spre prima linie - "întunericul împreuna cerul cu pământul" etc. Importantă este şi sugestia din finalul exegezei de a se interpreta romanul din perspectivă mitică.

În studiul **Eros şi cunoaştere**, criticul îşi propune să aşeze într-o ecuaţie artistică trei termeni ce l-au obsedat pe Mircea Eliade ca om, ca savant şi ca scriitor: creaţia, cunoaşterea şi libertatea. În acest scop apelează la cel mai eficace triumvirat:confesiunea (dialogul Mircea Eliade - Claude Henry Rocquet din *Proba labirintului*), eseurile cu tematică estetică (volumul *Oceanografie*) şi prima scriere literară premiată (*Maitreyi*), toate integrate viziunii de ansamblu a lui Mircea Eliade asupra miracolului existenţei, transpusă ştiinţific sau artistic şi autenticităţii ca principiu esenţial şi modern al creaţiei.

Creaţia reprezintă pentru Mircea Eliade cea mai sigură cale de cunoaştere şi de dobândire a libertăţii interioare. Realizarea romanului *Maitreyi* în spiritul autenticităţii se sprijină pe experienţa erotică derulată în spaţii sacre favorabile creaţiei şi cunoaşterii de profunzime, omologate centrului lumii - casa profesorului Dasgupta, biblioteca, pădurea - experienţă consemnată anterior în jurnalul intim care-i dă posibilitatea de rememorare şi de retrăire sub cenzura lucidităţii, la rece, fără patetism, după eliberarea de patima înrobitoare. O consemnare din *Oceanografie* raportată la textura romanului îndreptăţeşte înţelegerea protagoniştilor ca structuri divergente: "Singura libertate posibilă o concep prin experienţe, căci nu poţi scăpa de anumite lucruri decât trăindu-le, nu pot limpezi anumite obsesii decât privindu-le în faţă şi nu pot cunoaşte adevărata dragoste decât depăşind-o". Astfel, *Maitreyi* nu ne mai apare

ca un roman pitoresc şi exotic, ci ca un roman al eliberării de o pasiune (la modul goethian) prin însăşi poematizarea misterului erotic". Finalul romanului susţine această intuiţie, Maitreyi evoluând spre tragic, acceptând să înfrunte, prin năzuita căsătorie cu un european, rigiditatea înverşunată a prejudecăţilor comunităţii sociale ancorate în tradiţie, iar dramaticul Allan, să analizeze cu luciditate şi chiar cu ironie şi detaşare experienţa unică şi captivantă, dar care nu poate echivala totuşi preţul libertăţii. Parantezele: "(Notă: Nu e adevărat. Maitreyi n-a simţit niciodată patima în timpul acela)" limpezesc îndoiala şi contrarierile acestui spirit analitic ce-şi premeditează acţiunile.

Magnifice sunt paginile care descriu misteriosul joc ritualic de iubire, de la absorbţia hipnotică a privirilor, la fiorii atingerilor epidermice şi până la jurământul de legătuire eternă, de o nemaicunoscută religiozitate cosmică, în care răzbat ecouri ale doctrinei tantrice budiste. "E un imn al transfigurării vieţii prin amor, o plasare a acesteia în creativitatea şi fertilitatea tuturor nivelelor cosmice ale Magnei Mater".

S.Mioc mai sesizează şi câteva însemne ale sacrului cu valoare arhetipală: lumina vierzuie şi pură ce protejează înfiriparea iubirii, copacul personificat, adorat de Chabu, manifestare magică a ritmurilor cosmice, şopârla reprodusă pe inelul de logodnă amintind şarpele mitic ouroboros pe care se sprijină Pământul şi care semnifică structura ciclică a alcătuirilor lumii, numele Maitreyi, pătruns în mitologia indiană ca simbol al femeii cu harul revelării marilor mistere ale universului.

Alte eseuri dedicate operei lui I.Minulescu, L.Blaga, I.Agârbiceanu, V.Voiculescu, V.Pârvan, P.Istrati rotunjesc acest volum incitant la reflecţie şi recitire.

ARCA LUI NOE
de Nicolae Manolescu

Arca lui Noe este o carte surprinzătoare pentru că prin ea autorul transcende condiţia de critic, apropiindu-se de teoria literaturii, iar, uneori, prin libertatea şi inventivitatea construcţiei raţionamentelor, chiar de eseul literar. De altfel, cele trei volume ale lucrării sunt flancate de două capitole care oferă amănunte despre preistoria cărţii: Nicolae Manolescu pretinde că nu o istorie a romanului românesc l-a interesat şi nici o teorie a romanului, ci pur şi simplu un eseu despre un gen literar. Deşi mărturiseşte că nu este un cititor de romane, motivul alegerii acestui subiect pentru eseul său este tocmai vitalitatea acestui gen care a permis şi asuportatnenumărate teoriişiinterpretăricontradictorii.

Primele două volume apar consecutiv în 1980 şi în 1981,al treilea în 1983, aşadar cartea se plasează în perioada de plină maturitate a autorului, care îşi formase deja un sistem teoretic personal (de altfel, el reia chiar idei expuse în lucrări anterioare, cum ar fi *Utopia Cărţii*).

Dimensiunea eseistică a cărţii constă în imaginativitatea şi libertatea teoriei sale, care îşi afirmă originalitatea fără a polemiza cucele existente deja. Autorul îşi intitulează cartea eseu mai curând din modestie, considerând că eanu îi poate învăţa pe cititori ce este romanul şi nici pe romancieri cum se scrie romanul. Cu toate acestea, cercetând fenomenul literar în complexitatea sa istorică, deci evolutivă, diacronică şi totodată la nivelul receptării de către cititori, deci sincronică, lucrarea devine inevitabil şi o istorie a romanului românesc care nu este doar descris, ci şi explicat în cauzalitatea sa. Este şi o teorie a genului. În încercarea de a găsi un model teoretic al romanului, Nicolae Manolescu îşi pune problema alegerii unei metode adecvate în termenii celebrei întrebări: ce a fost mai întâi, modelul romanului sau romanele? Adoptând răspunsul pe care Roland Barthes l-a formulat în *Introduction a l'analise*

structurale des recits (Introducere în analiza structurală a povestirii), autorul optează pentru metoda deductivă, care este obligată să construiască un model descriptiv ipotetic, urmând să-l verifice pas cu pas în speciile genului propriu-zis. Autorul elaborează deci o teorie pe care o aplică la un corpus de texte provenind din romanele româneşti, studiindu-le în ordine cronologică. Metoda este preluată de la Erich Auerbach a cărui carte *Mimesis* l-a influenţat mult pe N.Manolescu.

Conceptul de roman este discutat pe baza a trei modele principale ale genului, intitulate metaforic doric, ionic, şi corintic (în alegerea numelor autorul s-a inspirat după Thibaudet, dar accepţiunea dată teoremelor este diferită). Modelul teoretic descris de Nicolae Manolescu se bazează pe analogia între comportamentul social şi comportamentul estetic al romanului. Întregul demers analitic al cărţii este bazat pe evoluţia şi diversele modificări ale relaţiei dintre autor şi personaje. Nicolae Manolescu include în sistemul său critic două distincţii esenţiale: între narator şi autor şi între perspectivă şi naraţiune. Naratorul (cel care narează) nu poate fi identic cu autorul (cel care trăieşte), întrucât el reprezintă un procedeu retoric utilizat de autor şi diferă de la un tip de roman la altul. Perspectiva este punctul de vedere, în vreme ce actul de a nara este însăşi vocea povestitorului. Confuzia între aceşti termeni s-a concretizat într-o greşeală de raţionament critic şi de receptare a diverselor romane. Relaţiile stabilite între ei determină tipul de roman cu care avem de-a face. Aşa-numitul roman tradiţional (autorul îl va numi doric) descrie o lume omogenă, în care valorile generale sunt tutelare. Personajul este o unitate relativ stabilă, conceput de un autor omniscient şi omnipotent similar unei instanţe supraindividuale şi autoritare. Doricul presupune analiză şi psihologism. Ca element nou apare reflecţia, care provoacă o interiorizare a personajelor, emancipându-le astfel într-o anumită măsură de autor, care este uzurpat de narator. Aşadar, epoca primară şi energică a doricului este urmată de epoca feminină şi interiorizată a ionicului (până aici distincţia doric-energic/ ionic-feminin echivalează oarecum cu formularea lui Thibaudet).

Corinticul - tocmai prin noutatea termenului - este introdus în discuţie după o paranteză istorică, menită să explice apariţia principalilor

exponenţi ai geniului: "reformatorii nostalgiei", indivizi sfâşiaţi între contrarii, oameni care respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format şi încearcă să creeze altul. Literatura de tip corintic este anti-psihologică, ea respinge eroul, omul cu biografie particulară, înlocuindu-l cu anonimul K al lui Kafka, cu personajul unidimensional al lui Canetti sau cu omul fără însuşiri al lui Musil. Într-un fel anume, corinticul se apropie de doric: autorul revine la putere. De data aceasta însă în forma de dominaţie pe care o exercită el în mod obişnuit echivalează cu represiunea: personajele sunt nişte fantoşe manipulate cu gratuitatea jocului, sensul eposului corintic fiind esenţialmente ironic.

Aceste trei modele de roman au valabilitate universală şi se regăsesc în literatura română. Originile romanului românesc se află în modelul apusean împământenit la noi datorită capacităţii sale de a răspunde gustului nobilimii noastre "de mâna a doua". În concepţia autorului, nici cronicarii, nici folclorul, nici cărţile populare, nu explică apariţia romanelor la noi. Condiţia fragmentară a primelor romane nu este explicabilă prin cauze estetice (aşa cum s-a crezut multă vreme), ci prin cauze psihologice şi sociale; pentru că o întreagă structură de clasă a intelectualităţii trebuia modificată. Primii aşa-zişi romancieri nu sunt capabili de o schimbare radicală, tradiţionalismul îi întoarce spre specii clasice şi nobile: epistola, memoriile, eseul. Momentul de restauraţie apare la 1860, odată cu romanul lui Filimon - *Ciocoii vechi şi noi* - primul gen care-şi măsoară valoarea în raport cu succesul de vânzare. În această perioadă de început se manifestă fenomenul numit romanesc, pe care Thibaudet îl defineşte ca formă de vulgarizare a conţinutului romanului. Manolescu constată existenţa unui romanesc al intrigii şi al psihologiei, un romanesc manifestat în romanul senzaţional de mistere şi în romanul sentimental de intenţie psihologică. Ele includ într-un amestec imaginaţie, tablouri de epocă, interesul pentru social, dar sunt lipsite de valoarea artistică şi de stil. Importanţa acestei perioade de început constă însă şi în apariţia unor teoretizări ale romanului. Într-o scrisoare publicată în *Independenţa*, Radu Ionescu raportează romanul la mitologie şi epopee, definindu-l într-o manieră remarcabil de modernă ca gen proteic. Romanul de mistere mizează în primul rând pe "foamea

de romanesc", caracterizându-se prin bogăţia subiectului şi inventivitatea formulei. Curiozitatea pentru acţiune determină şi complezitatea tehnică. Interesul publicului se explică prin evaziunea în imaginaţie şi senzaţional, dar mai ales prin iluzia că senzaţionalul îl priveşte direct.

Romanul doric este studiat cu aplicaţie la texte din Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Gib Mihăiescu, Ionel Teodoreanu, George Călinescu şi Marin Preda. Din simpla înşiruire a numelor se poate constata că modelele teoretice stabilite de Nicolae Manolescu nu corespund unor orientări cronologice sau estetice stricte. Fiind un studiu tipologic, **Arca lui Noe** nu urmăreşte o critică generală sau o interpretare globală a romanelor, ci se fixează asupra unor aspecte esenţiale, care probează valabilitatea teoretică a modelului descriptiv propus.

În romanul *Mara* al lui Ioan Slavici, relaţia celor doi tineri îndrăgostiţi Persida şi Naţl este studiată în adversitatea ei faţă de lume, temperată ulterior printr-o supunere a celor două personaje maturizate la normele societăţii. Mara este cea care apără stabilitatea micii familii, ca simbol al unui nucleu social perfect organizat, care domină subtil, afectuos, dar cu autoritate, pe toţi indivizii.

Odată cu romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu, filonul realist în literatura română se complică, romanul îşi construieşte o lume proprie, ficţională - caracterizată printr-un spaţiu şi un timp al ficţiunii care o dublează perfect pe cea reală. Astfel apare iluzia, atât de familiară recuzitei romanului realist. Romancierul obiectiv priveşte lucrurile ficţiunii ca şi cum acestea ar exista independent de el, având consistenţa şi autonomia celor reale. Comentariul nu mai este o voce autoritară ca la Nicolae Filimon, ci ţine de însăşi construcţia tehnică a romanului. În raport cu *Ion*, *Pădurea spânzuraţilor* aduce un element de noutate - interiorizarea viziunii; cu toate acestea, nu ne aflăm în faţa romanului de analiză psihologică (cum s-a crezut), ci de analiză morală.

Opera lui Mihail Sadoveanu simbolizează prin cele trei faze ale sale înseşi vârstele romanului naţional: perioada romanelor romantice, sentimentale şi ideologice, urmată de realismul balzacian şi apoi de romanul corintic, caracterizat prin alegorie şi parabolă filosofică. Primei perioade îi aparţin romanele de început ale scriitorului - *Cazul Eugeniţei*

Costea, Floare Ofilită, Însemnările lui Neculai Manea (atent analizate în **Arca lui Noe**), a doua perioadă include *Baltagul*, iar *Creanga de aur, Ostrovul lupilor* şi *Divanul Persian* fac din Sadoveanu unul dintre primii scriitori români de romane corintice. Gib Mihăescu se remarcă în procesul revoluţiei romanului doric prin ambiguizarea - rudimentară încă - a relaţiei dintre autor, narator şi personaj, conferindu-i unui personaj rolul de narator autoritar - ceea ce ar putea conduce până la confuzia cu autorul (*Rusoaica*). Pe G.Călinescu Nicolae Manolescu nu-l absolvă de "vina" de a fi mai înainte de orice critic, considerându-l un romancier-estet, ale cărui romane experimentează formule teoretice. Romanul doric se apropie de momentul său de derivă abia odată cu Marin Preda. Romanul ionic este studiat cu aplicaţie la Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, G.Ibrăileanu, Mircea Eliade, Alexandru Ivasiuc, urmărind evoluţia disocierii treptate a relaţiei de solidaritate autor-narator-personaje, în paralel cu proustianismul acestor romancieri.

Romanul ionic echivalează cu analiza şi psihologismul. Reflecţia începe să impună restricţii chiar asupra vieţii. Iluzia nu mai este posibilă şi atunci romancierul caută autenticitatea. Romane ca *Cunoaştere de Noapte* a lui Al. Ivasiuc sau *Absenţii* de A. Buzura sunt mai curând confesiuni, căci experienţa de viaţă este subiectivizată la maximum.

În romanul corintic, începând cu Urmuz şi Arghezi şi până la Radu Ţeposu, scriitorul modern construieşte o lume grotescă sau absurdă, în care autorul este atotputernic, însă mecanismul prin care-şi pune personajele în acţiune pare defect sau în cel mai bun caz inutil. Formulele prin care romanul corintic îşi exprimă substanţa sunt diverse: ezoterismul (Mihail Sadoveanu - *Creanga de aur*), alegoria existenţei (C.Bălăiţă - *Lumea în două zile*), alegoria politică (N.Breban - *Buna-vestire*), alegoria morală (D.R.Popescu - *Vânătoarea regală*), mitul (Ştefan Bănulescu - *Cartea Milionarului*).

Cartea lui Nicolae Manolescu ar putea deveni în mod incontestabil o lucrare de referinţă în teoriei literaturii. Dincolo de această dimensiune teoretică, **Arca lui Noe** este şi o istorie a romanului românesc, în toată varietatea şi complexitatea manifestărilor sale.

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

de Tudor Vianu

În anul 1941 vede lumina tiparului **Arta prozatorilor români** a lui Tudor Vianu. În acelaşi an apare şi *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, de G.Călinescu. Ambele lucrări sunt cărţi fundamentale pentru cunoaşterea şi receptarea literaturii române. T.Vianu examinează devenirea prozei româneşti din perspectiva procedeelor de artă. Cartea este "o contribuţie majoră de mare rafinament la definirea originalităţii scriitorilor români. Cei 60 de creatori discutaţi s-au bucurat de interesul interpretativ al marelui învăţat şi au beneficiat, cei mai mulţi, de judecăţi de valoare memorabile, metafora critică fiind investită cu funcţiile esenţiale ale unui instrument de cunoaştere" (H.Zalis). Astfel, Vianu oficiază un act creator de cultură, propunând o întinsă meditaţie despre experienţe şi mijloace scriitoriceşti. Carte unică în genul ei, **Arta prozatorilor români** este "o încercare de estetică literară evolutivă, o istorie stilistică a prozei româneşti" (P.Constantinescu).

În primul capitol, intitulat **Scriitori retorici**, referirile la cei trei scriitori paşoptişti: I.Heliade-Rădulescu, N.Bălcescu, Alecu Russo evidenţiază procedeele retorice ale stilului romantic. Procedeul amplificării şi al enumerării retorice, arta portretului în proza lui I.H.Rădulescu susţin virtuţile oratorice ale scriitorului, cunoscut ca mare gazetar şi om politic din perioada Revoluţiei de la 1848. Scriitor retoric este şi N.Bălcescu, dar "retorica lui e nobilă". Subliniind rolul stilistic al adjectivului şi al verbului în opera *Românii subt Mihai-Vodă Viteazul*, Vianu vorbeşte de o aşa-numită tehnică a "basoreliefului" în naraţiunea lui Bălcescu, căci în descrierea luptei de la Călugăreni faptele vrăjmaşilor sunt relatate la timpul trecut, pe când ale lui Mihai sunt povestite la prezent, deci direct, fiind astfel inundate de lumină. Observă,

apoi, valențele stilului biblic din *Cântarea României* de Alecu Russo, remarcând, de asemenea, expresia adâncă a sentimentului naturii, diferit zugrăvită de aceea din descrierea Ardealului, în opera lui Bălcescu. Prin C.Negruzzi, N.Filimon, I.Ghica este marcat începutul realismului.

Referindu-se, în cel de-al doilea capitol, la operele acestor scriitori, analistul surprinde "observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentariul ironic" din proza lui Negruzzi. Insistă asupra artei portretului, căci Negruzzi pătrunde în realitatea morală a oamenilor. Prin nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, el este "primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre". Analiza nuvelei scoate în evidență "impersonalitatea povestirii - punct principal în estetica realismului, rolul dialogului și al descrierii, precum și caracterul scenic al operei, nuvela fiind considerată o "dramă în mai multe acte". Fixând locul lui N.Filimon în evoluția prozei noastre, subliniază ideea că romanul *Ciocoii vechi și noi* este "un studiu social, un memoriu documentar, stilul manifestându-se în două coordonate: scriitorul vrea să ne informeze și să ne instruiască, pe de o parte, dar și să povestească, să pună oamenii în scenă", pe de altă parte. Surprinde apoi rolul arhaismului în redarea culorii epocii, precum și valoarea stilistică a repertoriului de expresii tipice, de proverbe și zicători, prin care Filimon îl precede pe Ion Creangă, "fără să aibă verva pitorească și jovialitatea acestuia". În finalul studiului, autorul arată că N.Filimon promovează o "metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului". În *Scrisorile către V.Alecsandri*, Ion Ghica este un memorialist al cărui "resort psihic este plăcerea amintirii".

Capitolul al III-lea (**Călătorii romantici**) este un periplu în proza lui Gr.Alexandrescu, V.Alecsandri, D.Bolintineanu, I.Codru-Drăgușanu. Referirile se fac mai ales la memorialul de călătorie, iar liantul demersului critic îl constituie sentimentul naturii și arta de constituire a portretului uman. Sublimul din natură, evocat de Alecsandri în lucrarea *O primblare prin munți*, surprinde prin culoare și efecte de lumină. Referindu-se la *Peregrinul transilvan*, de Ion Codru-Drăgușanu, criticul îl numește Gil Blas român și "un Filimon ardelean", având întâi de toate interes pentru om. El introduce în lieratura noastră "exotismul moral", preferând, ca modalitate stilistică, epitetul moral.

În categoria **Prozatorii Junimei** (Capitolul al IV-lea) sunt tratați, fără îndoială, marii clasici ai literaturii române. Reflecțiile asupra prozei literare a lui Titu Maiorescu sunt susținute cu argumente din lucrările: *Beția de cuvinte; Oratori, retori și limbuți; Aforisme și Însemnările zilnice*. T.Vianu evidențiază rolul stilistic al cuvântului în context: "Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii" în stil, realizată prin maxime și aforisme. Portretul moral și ironia sunt mânuite cu pricepere în proza lui Maiorescu. Afirmând faptul că Poetul Eminescu a pus în umbră pe Prozator, Vianu consideră că Eminescu este "un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adânci". Nuvela filosofică *Sărmanul Dionis*, spre exemplu, depășește ce s-a scris până la el prin caracterul fantastic și vizionar al descrierilor de natură și prin desăvârșirea artistică a portretului. Sunt exemplificate procedeele stilistice care conferă textului originalitate și noutate: epitetul sensibil și epitetul moral; comparația de substanță morală; preferința pentru culorile vânăt și argintiu; bogăția și expresivitatea vocabularului.

Originalitatea lui Creangă se afirmă, spune autorul cărții, mai ales prin umor și oralitate în stil. Sunt detaliate modalitățile de realizare a oralității stilului, precum și muzicalitatea frazei. Așezându-l în rândul marilor creatori din literatura universală, autorul stabilește filiații literare cu Rabelais și Flaubert. În acest sens, sunt aduse mărturii din monografia despre Ion Creangă, realizată la Paris, în 1930, de criticul francez Jean Boutiere. Criticul insistă asupra realismului din opera lui Ion Creangă. Lui Ioan Slavici îi rezervă puțin spațiu. Asemănarea cu Ion Creangă se explică prin evocarea lumii satului și prin oralitate în stil. Autorul consideră că ceea ce aduce nou prozatorul este "analiza psihologică, pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract". Vianu se referă, la sărăcia din vocabularul scriitorului, la unele stângăcii în stil.

Realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea "atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui Caragiale". Referirile încep cu studiul lui, *Câteva păreri*, în care I.L.Caragiale își exprimă opinia despre problemele stilului. Renunțând la patosul retoric, "ironistul Caragiale atinge un alt patos, pe acela al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi

râvnit în noua constelaţie a realismului european". Creator al nuvelei realist-psihologice, Caragiale vede omul dinăuntru, în planul modificărilor organice, al reacţiilor fiziologice. Criticul remarcă noutatea artei lui Caragiale, bazată pe interferenţa stilului indirect liber cu stilul direct şi indirect. Ca scriitor urban, Caragiale nu este un poet al naturii. Puţine sunt paginile descriptive. Rolul stilistic al descrierii cadrului de natură este evidenţiat în analiza nuvelei *În vreme de război*, unde "senzaţia notată cu dibăcie este a unui spirit muzical care ştie să asculte glasurile naturii şi să călăuzească ecoul lor în adâncime".

Scriitorii savanţi (Capitolul al V-lea): B.P.Haşdeu, Al.Odobescu, Anghel Demetriescu, Nicolae Iorga, sunt personalităţi complexe, cu preocupări ştiinţifice. Spirite erudite, ei descriu tablouri din natură şi creează portrete umane deosebite. Criticul remarcă sarcasmul din opera lui Haşdeu, arta descrierii de natură în tabloul Bărăganului din lucrarea lui Odobescu, considerat "stilist prin excelenţă". Portretul omului fizic şi moral alcătuieşte unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoriceşti a lui N.Iorga (*Oameni care au fost*).

Realismul artistic şi liric (Capitolul al VI-lea) este ilustrat cu opera lui B.Delavrancea, D.Zamfirescu, Al.Vlahuţă, Al.Brătescu-Voineşti, M.Sadoveanu, cu scriitorii semănătorişti. Tributar lui Eminescu, prin lirism şi reflexivitate în povestire, Delavrancea a creat stilul cel mai colorat, mai bogat în cuvinte pitoreşti, în metafore şi imagini. Capodopera viziunii sale realiste este nuvela *Hagi-Tudose*, al cărui personaj este construit prin dialogul celorlalte şi prin faptele săvârşite de el. D.Zamfirescu, prin romanul *Viaţa la ţară*, rămâne un analist desăvârşit al stărilor sufleteşti, al poeziei iubirii, un "pictor al omului şi al peisajului, al stărilor de mulţime, cu atâta vreme înainte de Rebreanu". Al.Vlahuţă a "dăruit prozei noastre tonul etic", fiind un poet al naturii în *România pitorească*. Semănătoriştii: Sandu-Aldea, I.Adam, N.Dunăreanu, Em.Gîrleanu se impun prin arta peisagistică. Ei elaborează geografia poetică a ţării (Sandu-Aldea evocă Bărăganul şi Balta Dunării; Em.Gîrleanu zugrăveşte dealurile Moldovei şi lunca Siretului; Ion Adam descrie marea, iar N.Dunăreanu-Delta Dunării).

În viziunea lui T.Vianu, Mihail Sadoveanu se impune în literatura

noastră prin poezia naturii, în primul rând, fiind un stilist desăvârşit. "Adevărul este pentru Sadoveanu viziune. Lumea lui este încărcată de fantezie şi este văzută din unghi subiectiv. Prima parte a creaţiei sale poate fi definită "eroico-romantică". Obiectul "constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii". Peisajul este redat mai ales acustic, pe baza echivalenţelor lui muzicale. Sadoveanu "cu drept cuvânt este cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre". Modalităţile abordate sunt: percepţia muzicală şi efectele de lumină şi culoare. Impresionante sunt paginile dedicate analizei limbii şi stilului sadovenian. Prozatorul este, astfel, aşezat în linia marelui său înaintaş Ion Creangă.

În categoria **Intelectualişti şi esteţi** (Capitolul al VII-lea) sunt socotiţi prozatorii care vin cu un stil cu totul nou, în a căror operă neologismul şi preferinţa pentru un "metaforism artificios" reprezintă trăsătura estetică dominantă. Între aceştia, Alexandru Macedonski este un "scriitor intelectual", la care impresiile sensibile se asociază cu idei, iar lexicul, prin invenţii şi forme noi, conferă textului originalitate (Opera *Thalassa*). Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, Gala Galaction se situează în linia care coboară din Al.Macedonski. Cel mai reprezentativ prozator intelectualist şi estet este Tudor Arghezi. Criticul surprinde virtuozitatea stilistică argheziană, conştiinţa artistului meşteşugar, "poeta faber". Originalitatea stilului arghezian rezidă din asociaţiile neaşteptate de cuvinte, din bogăţia vocabularului şi din virtuţile poetice ale comparaţiei şi metaforei. Arghezi a creat "cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre". Artist desăvârşit al cuvântului şi al imaginii poetice, Arghezi creează efecte stilistice uluitoare prin deplasări topice şi prin dislocări sintactice. Dacă Sadoveanu, Iorga, Creangă şi Caragiale au fost mari artişti ai stilului oral, Arghezi este creatorul stilului scriptic, creând impresia că textul său literar este făcut nu pentru a se spune, ci pentru a fi citit. Descendenţi oarecum din opera lui Creangă şi Caragiale, scriitorii C.Hogaş, I.A.Basarabescu, G.Topârceanu sunt prozatori ironişti şi humorişti. Dintre aceştia, C.Hogaş, spre exemplu, este considerat de critic "un Creangă trecut prin cultură". Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, "Hogaş

se distinge mai ales în arta de a crea epitetul general şi alegoria; hiperbola şi comparaţia homerică".

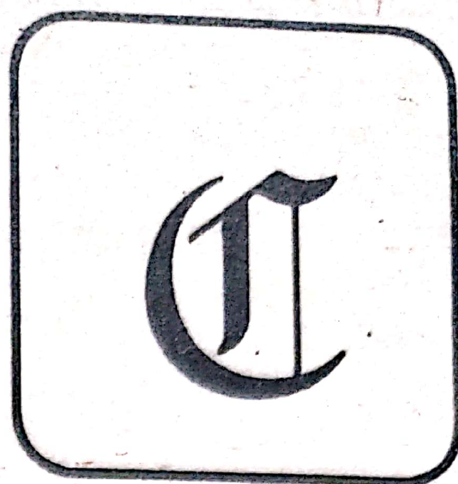
Capitolul al IX-lea este consacrat prozatorilor **Portretişti şi eseişti**. În această categorie se regăsesc paginile de proză din opera scriitorilor: O.Goga, I.Petrovici, E.Lovinescu, Paul Zarifopol, Nichifor Crainic, L.Blaga, M.Ralea, P.Perpessicius. Arta portretului moral este analizată de critic, accentuându-se capacitatea lui O.Goga, de pildă, de a asocia evocarea psihologică cu impresia fizică şi de a evoca graiul viu. Edificatoare sunt portretele realizate lui Şt.O.Iosif, I.Chendi, I.L.Caragiale. Cel care cultivă intens portretul moral, dându-i notorietate este E.Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, portretistica "se constituie ca un gen cu o structură bine determinată", în linia portretului moral generalizator, în spirit clasicist şi în maniera artei lui La Bruyere.

În capitolul **Doi mari ctitori ai romanului nou** (Capitolul al X-lea) analizează opera lui Liviu Rebreanu şi a Hortensiei Papadat-Bengescu. Ei au pus bazele romanului românesc modern. Încă de la început, în analiza nuvelelor lui Rebreanu, criticul surprinde sobrietatea stilului şi vocaţia scriitorului de a nota exact şi limpede realitatea vieţii. Cu romanul lui Rebreanu, realismul românesc intră într-o nouă fază, aliniindu-se realismului european. Asemenea lui E.Lovinescu, T.Vianu, la apariţia romanului *Ion* (1920) îl defineşte ca "o largă frescă a vieţii româneşti în Ardeal, cu impresionante momente de potenţare simbolică". Referirile la *Pădurea spânzuraţilor* vizează analiza psihologică surprinsă prin notaţii organice, care evidenţiază drama de conştiinţă a lui Apostol Bologa. "Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou este viziunea stărilor de mulţime şi a omului ca element al grupului social" în romanul *Răscoala*. Analiza acestei opere surprinde scene semnificative, care sugerează psihologia mulţimii, dar şi stilul "cenuşiu" al evocării. H.Papadat-Bengescu se impune în conştiinţa cititorului, opinează criticul, "printr-o literatură de observaţie a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea ei nu-l sondase cu mai multă luciditate şi cu mai mult curaj". Abundenţa adjectivelor, a figurilor alegorice, a epitetelor neaşteptate şi a unor asociaţii rare, precum şi frecvenţa neologismului îndreptăţesc înscrierea prozei sale în filiaţia scriitorilor intelectualişti. Capitolul al XI-lea,

intitulat sugestiv **Fantaziştii,** întreprinde analiza prozei lui N.Davidescu, A.Maniu, I.Vinea, I.Minulescu, Mateiu I.Caragiale "uniţi prin mai multe trăsături comune ale invenţiei şi stilului, amatori de senzaţii rare, pornind nu de la observarea realităţii, ci de la date ale fanteziei, speculând pe alocuri pitorescul exotic şi istoric, cultivând atitudinile satanismului, stilul paradoxal şi imaginea stranie".

Ultimul capitol al cărţii (al XII-lea), intitulat **Romancierii (Al treilea realism**), dezvăluie contribuţia lui I.Teodoreanu. Em.Bucuţa, Cezar Petrescu, Gib.I.Mihăescu şi Camil Petrescu la dezvoltarea prozei româneşti. Sintetizând datele analizei referitoare la opera lui Ionel Teodoreanu, reţinem opinia lui T.Vianu că romanul *La Medeleni* este "prima mare replică dată romanului lui Rebreanu". Cunoscător al sufletului copiilor şi adolescenţilor, autorul surprinde aici "temperamente individuale, într-o lume idilică şi patriarhală, în care nu există decât "caractere simpatice". "Teodoreanu este un pictor de scene graţioase, creatorul unui adevărat rococo moldovenesc". Prin romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, apărut în 1930, "arta analizei câştigă unul din succesele ei cele mai mari". Analiza se aplică asupra marilor pasiuni umane. T.Vianu comentează pe larg fragmentul referitor la excursia de la Odobeşti. Aici scriitorul a procedat ca un moralist (vezi p.369-372). Eroul este un intelectual, "o natură reflexivă şi pătrunzătoare, care suferă pentru că gândeşte şi analizează". În romanul *Patul lui Procust,* surprind, după opinia criticului, procedeele compoziţiei, care pun în evidenţă "relativismul" ca procedeu modern în proza românească. Această operă este o adevărată artă poetică a romanului nou şi "un document, un dosar de existenţe". Se remarcă influenţele lui Marcel Proust asupra creaţiei lui Camil Petrescu.

Arta prozatorilor români cuprinde în **Anexe**, aşezate la sfârşitul cărţii, câteva studii de stilistică, adevărate aplicaţii practice, prin analiză de text: **Problema stilistică a imperfectului; Mai-mult-ca-perfectul şi tehnica naraţiunii; Prezentul etern în naraţiunea istorică; Tehnica basoreliefului în proza lui N.Bălcescu**. Alături de*Estetica* şi *Studii stilistice* **Arta prozatorilor români** se înscrie între cărţile fundamentale în procesul de cunoaştere şi receptare a literaturii.



CAMIL PETRESCU
de Marian Popa

După cum însuşi autorul îl apreciază, studiul **Camil Petrescu**, apărut la Editura Albatros în 1972, "e prima monografie care priveşteopera autorului din interior, în funcţie de substanţialism". Deci, un studiu monografic în care "Marian Popa combină demersul pozitivist tradiţional, factologic, statistic şi compilativ cu neopozitivismul logicist, structuralist şi fenomenologic, care-i facilitează organizările sintetice".

Lucrarea ar putea fi împărţită în două părţi: în primul rând cea care se ocupă de omul, personalitatea Camil Petrescu şi care se întinde pe un capitol, şi cealaltă parte, mult mai întinsă, care tratează opera. Această a doua parte poate fi structurată la rândul ei în două etaje: cel teoretic şi cel propriu-zis creator. În capitolele privitoare la poezie, dramaturgie, proză, capitole întinse, dealtfel, Marian Popa începe de fiecare dată cu prezentarea teoreticianului Camil Petrescu, şi abia apoi parcurge creaţiile poetului, dramaturgului, scriitorului, creaţii în care, evident, ideile teoretice îşi găsesc o potrivită expresie.

În privinţa segmentului biografic, Marian Popa ne prezintă un om al antitezelor, o personalitate contradictorie în care "complexului inferiorităţii sociale i se opune acel complex al superiorităţii omului

fără tutelă. Deci, constantele antitetice ce caracterizează, după părerea autorului, structura personalității în devenire a lui C.Petrescu, ar fi umilința și orgoliul. Camil Petrescu este pus de critic sub semnul multiplicității, fiindu-i prezentate absolut toate preocupările filosofice, literare, logice, teatrale, ziaristice, într-un sintetic excurs biografic, jalonat de datele mai importante ale vieții și creației lui Camil Petrescu.

Partea a doua, consacrată personalității creatoare, debutează cu filosoful Camil Petrescu. După părerea lui M. Popa, curentele filosofice care influențează gândirea lui C.Petrescu, ar fi intuiționismul lui Bergson și fenomenologia lui Husserl. Criticul afirmă, însă, că influențele nu depășesc rolul de catalizant. În domeniul poeziei, Marian Popa începe prin a prezenta preocupările teoretice ale lui C.Petrescu. Criticul aplică operei perspectiva substanțialistă. Se prezintă, pe scurt, articolul lui C.Petrescu, *Poezia pură* (1929) din ciclul *Delimitări critice*. Se manifestă aici, după M.Popa, un refuz al compromisului conștiinței poetice cu structurile exterioare ocazionale. C.Petrescu descalifică elucubrațiile avangardiste, poezia populară, văzută în antiteză cu poezia pură. Se arată, potrivit ideilor cuprinse în postfața ediției de *Versuri*, publicate în 1957, că poetul optează pentru o poezie a sensului, în care originalitatea o dă conținutul și nu forma. M.Popa arată că, pentru C.Petrescu, poezia pornește de la real ca de la un prag. Acest prag e chiar începutul poemelor, considerat ca un punct de reper al locului de plecare. Versurile încep totdeauna cu o zonă ternă, de notație, pentru ca, astfel, să se evidențieze elevația esențială din restul poeziei. Rezultă, spune criticul, că esența poeziei pentru Camil Petrescu, este imaginea. Și adaugă faptul că poezia va fi astfel citită denotativ și nu conotativ. Cunoașterea plastică nu înseamnă încifrare ci descifrare prin expresii ce trebuie înțelese ca vehicul, nu ca vehiculat. Criticul prezintă cei doi poli ai cunoașterii, la Camil Petrescu: poeziile de esențe și poeziile despre război. Din cea de-a doua categorie se remarcă *Ciclul Morții*. M.Popa face recomandarea ca poeziile acestui ciclu să fie citite în sensul cerut de autor pentru că ele constituie momente din existența de front, momente în care orice subtext este inexistent. Sunt prezentate pe scurt o serie de poezii din cuprinsul ciclului: *Marș greu*, *Vecinicie*, *Trecutul*; *Viscolul* și apoi

trăsătura generală a ciclului: unitatea lui interioară, subliniată de poetul însuşi. Criticul arată că poemele sunt vederi existenţiale ale omului în raport nemijlocit cu moartea şi subliniază faptul că sunt concepute polemic faţă de ipostaza tradiţională. Ciclul *Transcendentalia* reprezintă categoria primă a liricii lui Camil Petrescu. Aici, arată criticul, se prezintă o transpunere sensibilă a fenomenologiei husserliene. Ciclul este prezentat ca o încercare de a construi lumea ideilor din perspectiva principiului absolut dat de teoria multiplicităţii, a privirii inverse, ce nu mai este transcendent, ci transdescendent. Apar citate din *Cercul, Iubiri, Cocorul*. Poezia lui Camil Petrescu apare ca aridă prin precizie, se foloseşte numai comparaţia, se supune astfel programului fenomenologic şi substanţial. Se mai precizează că actul poetic, pentru Camil Petrescu, e un act de cunoaştere şi, prin trăsături ale poeziei sale ca: obiectivarea trăirii, cuvântul precis, este aşezat alături de "un alt poet al autenticităţii absolute", George Bacovia.

În privinţa dramaturgiei, se relevă certe preferinţe ale lui Camil Petrescu pentru Shakespeare, Ibsen şi Shaw. Titlurile cele mai pomenite în teoretizări ar fi: *Hamlet, Hedda Gabler* şi *Sfânta Ioana*. În ele, spune criticul, pot fi găsite toate motivele dramaturgiei lui Camil Petrescu şi adaugă faptul că opinia generalizată în legătură cu dramaturgia lui ar fi aceea că dramaturgul profesa un teatru de idei. Marian Popa îl arată pe Camil Petrescu adeptul teatrului în sens sartrian, teatru în care absolutul este refuzat ca exterioritate. La Camil Petrescu se presupune că lipsa de certitudine interioară ar provoca drama conştiinţei, pe care teoreticianul o găseşte ideal ilustrată în *Hamlet*. Dar, arată criticul, o dramă la Camil Petrescu nu presupune indivizi obişnuiţi, ci personalităţi puternice, "pline de contraziceri antitetice". În sens substanţialist, precizează M.Popa, personajele nu mai sunt caractere, ci cazuri de conştiinţă.Teatrul devine o problemă de acordare a imaginaţiei cu observaţia prin intermediul conştiinţei. Astfel, criticul este de părere că, din această cauză, Camil Petrescu va refuza lirismul, umoristicul, devenite exclusive, căci teatrul este cunoaştere, nu colecţie de cuvinte de spirit. Criticul face în continuare analiza pieselor. Această analiză pune în lumină, după părerea sa, unitatea principială remarcabilă a unui teatru de probleme şi nu de evenimente, de situaţii şi nu de caractere, de esenţe

pure care-şi preced existenţa impură, devenind existenţe care-şi preced esenţa. Sunt analizate: *Jocul ielelor*, ca "dramă a absolutului" ce priveşte existenţa individuală ca o conştiinţă în confruntare cu existenţa colectivă, considerată conştiinţă colectivă, se reliefează sensul procustian al dramei şi anume că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră; *Suflete tari*, în care, consideră criticul, se reiau episoade din Roşu şi Negru de Stendhal, romanul având un rol important în conturarea conflictului - noutatea semnalată de M.Popa ar fi situarea conflictului într-un plan dilematic prin care personajul nu mai e un caracter, ci "chinuit al revelaţiilor de conştiinţă"; *Mioara*, considerată cea mai slabă dintre piesele lui Camil Petrescu, pe care autorul a justificat-o cel mai mult, mai importantă pentru literatura pe care a declanşat-o decât pentru ea însăşi; *Mitică Popescu*, una din piesele plăcute, scrisă în scop polemic, prezentată de critic potrivit intenţiei autorului, ca o replică a unui model anterior, personajul Mitică, personaj tipic bucureştean, cunoscut prin Filimon şi adus la strălucire de Caragiale. M.Popa este de părere că personajul lui Camil Petrescu este expresia ideii că omul trebuie judecat după fapte nu după vorbe. Camil Petrescu creează un Mitică pentru care forma vulgară e deliberată, constituind un mijloc de autoapărare. M.Popa prezintă apoi şirul "dramelor documentare" ale dramaturgului; *Danton*, în care autorul, prin folosirea maximă a unui material istoric şi o minimă adaptare scenică, prin modificările acţiunilor în plan şi în timp, cerute de necesităţile scenei, care sunt minime şi nu deformează structura eroilor, creează, după M.Popa, o adevărată reconstituire dramatică; *Bălcescu* se bizuie pe aceleaşi scheme ca Danton, cu deosebirea arătată că revoluţia nu mai este prezentă exclusiv prin momentele ei culminante,ca în Danton, ci de la epifenomene până la stingerea totală; *Caragiale în vremea lui*, tot reconstituire, cu precizarea că marile personalităţi (Eminescu, Caragiale, Slavici, Titu Maiorescu) apar ca elemente cu suprafaţă insignifiantă într-o configuraţie socială privită în planulsimultaneităţii. Cu alte cuvinte, un Eminescu sau un Slavici apar absorbiţi de evenimente contemporane lor, sunt simpli oameni condiţionaţi de lumea din jurul lor, precizează criticul. Ca o concluzie la acest capitol, Marian Popa arată că unitatea teatrului lui Camil Petrescu

o dă existenţa stereotipă a situaţiilor şi nu a oamenilor, eroii nu sunt absoluţi, ci oameni care absolutizează, iar absolutizând capătă conştiinţa relativităţii alegerii.

Capitolul prozei începe, ca de obicei, cu ideile teoretice în domeniu ale scriitorului. Camil Petrescu apare, în accepţia criticului, ca un fervent adept al direcţiei Marcel Proust în proză. Se dau principalele trăsături ale direcţiei moderne: scriitorul modern, al cărui principal punct de sprijin este mutat în conştiinţă, persoana întâi, singura ce poate oferi unitate de privire, timpul prezent şi amintiri involuntare al căror flux dirijat aduce digresiunea, relativizarea şi nuanţa. Singūrele obiecţii la imaginea de proză oferită de Camil Petrescu sunt următoarele: opera lui Proust nu este memorie involuntară pură, ci un complex amestec de memorie voluntară şi involuntară; Camil Petrescu reduce destinul prozei moderne la Proust, însă mai există Kafka, Faulkner, Virginia Woolf sau James Joyce, a cărui interferenţă evolutiv-devolutiv, după părerea criticului, ar fi putut oferi un exemplu mult mai potrivit substanţialismului decât Marcel Proust.

În privinţa stilului, M.Popa remarcă un dispreţ total pentru calofilie la Camil Petrescu. Stilul calofil apare ca un impediment major pentru literatura autentică, pentru că nu poate să redea realitatea conştiinţei. Problema scrisului la Camil Petrescu, aşa cum o prezintă criticul, apare ca o problemă de raport între noţiune şi cuvânt, problemă trasată net substanţialist, presupune M.Popa. Astfel, criticul arată că prozatorul nu se gândea să teoretizeze nici pe departe dicteul automat şi argumentul lui Marian Popa este că scriitorul considera actul scrierii ca pe un act de cunoaştere. Pentru el, astfel de transcrieri prezentau două pericole majore: neinteligibilitatea şi prolixitatea. Urmează analiza romanelor: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust*. Primul, observă Marian Popa, e scris din perspectiva bărbatului şi actualizează un episod existenţial rememorându-l. Existenţa este prezentată, din această perspectivă, ca paradox. Complexul acestui paradox provine, după părerea criticului, din antinomia raţiune-pasiune, afect-intelect. Se remarcă aici tensiunea psihologică provenită din prezentarea celor doi îndrăgostiţi ca situaţii limită, caractere opuse şi

din agravarea conflictului dintre sexe prin cel social. Există, deci, spune criticul, trei tensiuni: una proprie individului, alta a individului integrat în cuplu şi, ultima, a cuplului integrat în societate. În continuare, M.Popa se ocupă de obiecţia adusă omogenităţii romanului şi descrie, pe scurt, imaginea războiului dată de Camil Petrescu. Apare evidenta influenţă a lui Stendhal. În privinţa celui de-al doilea roman, criticul remarcă faptul că acesta este structurat nu pe principiul poveştii, ci al momentului. Criticul notează aici o răsturnare a situaţiei naraţiunii tradiţionale: momentul nu mai este o parte a istoriei, ci istoria este o parte a momentului. De asemenea, se observă şi o anume relativizare a personajelor prin însumarea unui număr de priviri exterioare, care, uneori, sunt contrapuse unei imagini interioare. Alte exemple de relativizare în roman sunt, după opinia criticului: încercarea de a limpezi cauzele morţii poetului, titlul simbol, prezentarea nenominalizată sau tardiv nominalizată a personajelor, tehnica digresiunii (prin digresiune se creează sentimentul autenticităţii).

Ultimele trei capitole se referă la: opera autobiografică, opera autobiografică, publicistică şi la tehnica redactării. În privinţa primei, criticul observă practicarea de către Camil Petrescu a jurnalului şi a relaţiei de călătorie. În cazul publicisticii se remarcă varietatea temelor abordate (de la politică la sport) şi o apropiere de stilul lui N.D.Cocea, pe care Camil Petrescu îl considera părintele gazetăriei naţionale moderne.

Ultimul capitol trece în revistă o serie de trăsături ale scrisului lui Camil Petrescu: aspiraţia spre autenticitate, în sensul principiilor substanţialiste, caracterul de montaj şi provizorat, lipsa finalului deseori, principiu de asemenea substanţialist.

În ansamblul lui, studiul tinde către un caracter exhaustiv, “se distinge printr-o preferinţă netă pentru analiza tipologică şi reducţia logistică”, astfel că Marian Popa dă o lucrare ce reuşeşte, în mare parte, să încorporeze totalitatea problemelor ridicate de opera lui Camil Petrescu.

CARAGIALE ŞI CARAGIALE
JOCURI CU MAI MULTE STRATEGII
de Florin Manolescu

Demersul critic întreprins de Florin Manolescu impune o necesară modificare de perspectivă asupra operei lui Ion Luca Caragiale, datorată fundamentării teoretice moderne a lucrării. teza principală a cărţii este formulată în capitolul XV, **Jocuri cu mai multe strategii**, în care sunt date şi principalele trimiteri bibliografice. Interesul autorului este reţinut de teoria jocului (J.Huizinga, Iuri M.Lotman,Viktor Şklovski, Jiři Levý), de estetica receptării (Erwin Wolff, Manfred Naumann, Wolfgang Iser), de teoria textului (Max Bense, Julia Kristeva), la care se raliază proceduri din teoria comunicaţiei (Robert Escarpit, F.Heider, Günter Waldmann); din cercetarea semiotică, din teoria actelor de vorbire (J.L.Austin, John R.Searle, J.Anderegg), din textele formaliştilor ruşi.

Criticul interpretează trecerile neaşteptate de la un gen la altul în opera lui Caragiale ca pe mutări conştiente care fac parte dintr-un angajament literar în direcţii opuse, această prospectare duplicitară - fie în direcţia literaturii înalte (tragedie, dramă, nuvelă tragică), fie în direcţia literaturii triviale sau de bas-étage (specii gazetăreşti, comedie) - având în vedere armonizarea într-un proiect bine definit ce conduce la un nou concept de literatură şi la noi principii de punere în text. Consecinţa acestei interpretări a salturilor între ceea ce e acceptat de public şi ceea ce e respins este înţelegerea operei caragialiene ca un tot în care capodoperele slujesc textelor "mărunte" sau pregătitoare, de unde o nouă situare a celor dintâi şi o valorificare superioară a celor din urmă.

În raport cu programul teoretic avansat al Junimii, Caragiale propune un program literar de o modernitate frapantă, ridicând de jos genurile mici, acordându-le importanţă, sprijinindu-şi fără complexe comediile şi nuvelele pe spectaculoasa paraliteratură a gazetelor, dar

făcând în acelaşi timp gestul de a se delimita faţă de simulacrul cultural, faţă de kitsch. Clarificarea teoretică i se datorează formalismului rus care a enunţat principiul instabilităţii formale, conform căruia speciile literare, egal îndreptăţite succed la putere în măsura în care se perimează şi sunt înlocuite cu altele. Caragiale este primul scriitor român care tematizează interesul personajelor sale pentru lumea valorilor culturale, pentru subcultura de consum din *Romanţierul ilustrat* ori din *Dramele Parisului*. Declaraţie indirectă de intenţii este considerată schiţa *O reparaţie* în care mutul, ţiganul, nebăgat de nimeni în seamă, se dovedeşte un erou excepţional.

În mod sistematic, Caragiale, contestatarul ierarhiei consacrate a literaturii, utilizează "forme simple" precum anecdota, foiletonul, cazul de jurnal, anunţul de mică publicitate, tabelul statistic, telegrama, reclama, inscripţia murală, meniurile, reciclându-le în structura mai complexă a textelor sale. Primul gen periferic sau extraliterar utilizat este discuţia, care serveşte la opunerea comică a registrului oral minor cu cel scriptic consacrat, în imediata sa apropiere situându-se teoria (repertoriul cafenelei şi al conferenţiarilor improvizaţi), formă degradată şi parodică a textului academic. În afara obţinerii efectului comic prin creare de contraste, amestecul de nivele culturale diferite conduce la realizarea unui text cu ofertă de participare multiplă care împacă atât exigenţele literaturii propriu-zise, cât şi pe cele ale literaturii de consum şi provoacă în cadrul aceleiaşi experienţe de lectură vocaţia elitară şi vocaţia simplă ce coexistă în orice cititor modern. Acest joc cu mai multe strategii nu trebuie confundat cu semantica în trepte, jocurile de decizie în cazul scrierilor lui Caragiale nu decurg dintr-o lectură în planuri care de obicei se exclud.

A doua treaptă de referinţă din proiectul caragialian este, pe lângă ideea egalităţii genurilor, interesul pentru public. Florin Manolescu numeşte "porţiunile" demersului literar care se întâlnesc nemijlocit cu publicul structură de apel, structură pe care autorul o foloseşte în scopul manipulării simpatiei lectorului (elementele structurii de apel sunt reclama, rezumatul de copertă, afişul, publicitatea, reţeaua de difuzare, dedicaţia). Încrucişările dintre registrul minor şi cel major se menţin şi aici, Caragiale folosind schema de difuzare pentru stilul înalt în vederea

promovării celui de jos şi invers. Elemente tipice ale structurii de apel, manifestate însă în interiorul textului literar, sunt echivocul, ironia, enigma, indicaţiile de regie, apelativele, regia "locurilor goale", distribuţia informaţiei între personaje şi cititor. Prin analogie cu structura de apel, Florin Manolescu defineşte structura de răspuns prin care publicul întâmpină textul (cronici şi recenzii, controale, tiraj, beneficii, premiile, procesul literar). Sunt privite laolaltă atât codurile structurării textelor, cât şi codurile descifrării lor. La Caragiale, intenţia artistului nu este indepentă de aşteptarea publicului său. Astfel poate fi înţeleasă programarea amănunţită a tuturor semnalelor textuale şi urmărirea lor insistentă până la încheierea jocului.

Capitolul dedicat comediilor lui Caragiale ia în discuţie acuzaţiile ce i s-au adus dramaturgului: acuzaţia de imoralitate (acuzaţie cu substrat politic în fond) şi acuzaţia de monotonie a pieselor, acesteia din urmă criticul îi aduce obiecţia că genul comic presupune un grad ridicat de convenţionalitate, încât invenţia e posibilă numai în marginea unui sistem riguros de stereotipii. Astfel de complicări ale strategiei dramaturgiei sunt numărul relativ mare al personajelor episodice, neincluse pe afiş, dar la o distanţă foarte mică de scenă şi de locul acţiunii sau naraţiunea retrospectivă a unor martori care au trecut printr-un spaţiu plasat în afara incintei de joc. Caragiale apare din punctul de vedere al inovaţiei ca un maestru al intrărilor şi ieşirilor din scenă, al loviturilor de teatru, al peripeţiilor, al proporţiei între dialog şi naraţiune, al teatrului în teatru. Analiza tehnicii variate a distribuţiei punctelor culminante sau a scenelor a faire consolidează ideea de complexitate. Reala complexitate a comediilor caragialiene ar consta, după Florin Manolescu, în ceea ce criticul numeşte oferta multiplă de participare, în înţelesul din spatele peripeţiei. Apariţia dramei *Năpasta* şi a nuvelelor tragice înşeală nu atât aşteptarea provocată de comedii, cât tot sistemul de aşteptare creat de literatura noastră într-un interval mai îndelungat. Ceea ce îl preocupă pe Caragiale este modul în care un om normal îşi pierde dintr-o dată coerenţa sufletească sau mentală şi se năruie sub presiunea unor forţe care ameninţă pe fiecare. Comediile şi nuvelele tragice au în comun aceeaşi vehemenţă artistică şi acelaşi radicalism al

atitudinilor, tradus prin celebra formulă "simţ enorm şi văz monstruos".

Într-un moment în care devenise un scriitor consacrat în vârful ierarhiei literare, mai ales prin dramă, Caragiale se întoarce la literatura gazetelor umoristice preferând momentul şi schiţa. Caragiale scrie pentru orarul săptămânal al activităţilor citadine şi îşi trage arhetipuri din anecdote şi din faptul divers. În ceea ce priveşte povestirile, Florin Manolescu delimitează categoria fantasticului (puţin propriu la Caragiale) de miraculosul şi feericul din *Kir Ianulea* ori *Calul dracului*. *La conac* ori *Hanul lui Mânjoală* reprezintă experimentări în direcţia jocurilor de căutare. În Germania, Caragiale descoperă un nou gen literar - scrisoarea, în care îi place să regizeze alternanţe neaşteptate între textul exprimat şi textul promis, anunţat ca discurs oral, ca o continuare verbală, absent în cele din urmă. Dar cel mai complicat joc cu programe multiple este cel practicat de Caragiale în domeniul gazetăriei politice, oscilând între conservatori, liberali şi junimişti.

Un capitol este rezervat paginilor teoretice ale lui Caragiale, avînd ca temă principală problema profilului textual al unei piese de teatru sau al unei proze, frecvenţa cu care sunt distribuite acţiunea, descrierea, ştirea, imaginea, portretul, consideraţiile generale, indicaţia de regie, dialogul, maximele ori locurile goale. Caragiale este teoreticianul minimului sau maximului de text în funcţie de necesităţi. Funcţia digresiunii este revelatoare pentru această oscilare: digresiunea are ca subiect tehnica povestirii şi educarea cititorului în spiritul rigorismului narativ.

Florin Manolescu demonstrează corespondenţa dintre construcţiile mici, de tipul figurilor retorice stilistice (ironia, supralicitarea, oximoronul) şi sistemul general de texte sau de decizii culturale ori politice.Miracolul caragialian se găseşte, după Florin Manolescu, în reuşita de a fi conciliat în urma unor mutări spectaculoase un teatru riguros şi profund cu un public popular, iubitor de reprezentaţii cu aspect cât mai colorat, silindu-l să-şi depăşească inerţia şi să-şi modifice normele.Studiul se remarcă prin proprietatea termenilor, prin mare cleritate intelectuală, prin punerea la dispoziţia cititorului a unui bogat aparat bibliografic.

CĂRTILE LUI MIHAIL SADOVEANU

de Ion Vlad

Teoretician şi critic literar, autor de studii aplicate operei epice, Ion Vlad este un cercetător în linia nu atât a analiştilor metodici clasici, cât a redescoperitorilor de texte pe baza unor lecturi/relecturi supuse reinterpretării sau unei noi viziuni. De la studiile cu caracter metodologic sau teoretic până la comentariile de text, Ion Vlad se afirmă ca un valorificator al lecturilor anterioare, realizând subtile analogii în aplicaţii chiar de studiu comparat. Câteva titluri sunt concludente: *Între analiză şi sinteză. Repere de metodologie, Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară* - 1970, *Povestirea. Destinul unei structuri epice* - 1972, *Romanul românesc contemporan. 1944-1974* - 1974, *Lectura - un eveniment al cunoaşterii* - 1977, *Lectura romanului* - 1983.

Volumul **"Cărţile" lui Mihail Sadoveanu** apare în 1981 ca rod al unui demers de redescoperire a unui scriitor clasic inepuizabil, pe care autorul îl situează în seria marilor creatori de epos ai lumii. Şi aceasta pentru că "textul este, la fiecare nouă lectură, un text nou, un discurs care se cere descifrat, explicat şi înscris în seriile altor lecturi ale literaturii", iar "literatura lui Mihail Sadoveanu este un univers de **Cărţi**" pe care fiecare generaţie de lectori este datoare a o repune la nivelul creaţiilor celor mai recente.Volumul se structurează pe secţiuni sau capitole ce urmăresc tematica operei sadoveniene şi principiul cronologic sau mai bine-zis al "vârstelor" artistice ale prozatorului. Astfel, sunt cercetate creaţii circumscrise temei universurilor tragice şi crepusculare, istoriei şi miturilor, Naturii, înţelepciunii şi începuturilor, de la cea a experienţelor până la maturitatea capodoperelor. Intenţia criticului este aceea de a adresa o invitaţie la relectură, urmărind transmiterea unui cod al lecturii lui Sadoveanu

descoperit de critic. El vede în marea operă a acestui titan-rapsod "o creaţie alcătuită din oameni şi destine, din teorie şi din vaste reprezentări ale lumii. Toate sunt o imensă naraţiune dominată de POVESTITOR".

De-a lungul comentariilor sale, Ion Vlad cercetează textele rapsodului din câteva perspective în funcţie de care se defineşte opera epică. De la **Cărţile tinereţii şi ale începutului** până la **Cărţile Povestirii** autorul urmăreşte formulele narative ale textelor sadoveniene în relaţie cu perspectiva naratorială, deci cu ipostazele naratorului. Una dintre primele formule o constituie amintirea devenită povestire şi oferindu-se auditoriului într-un veritabil ceremonial al rostirii şi ascultării ca naraţiuni la persoana întâi ce presupun ipostaza de narator martor. Formula apare încă în primele volume de povestiri, dar şi în capodopere precum *Hanu Ancuţei*, în variante evoluate. Formula amintită se îmbogăţeşte şi se nuanţează în unele texte; elementul de basm şi atmosfera de vechime se adaugă, în *Bordeenii*, ritmurilor povestirii. Formula se va regăsi şi în speciile cu construcţie riguroasă, în roman mai ales. O formulă consacrată, aceea a jurnalului (însemnărilor), e predilectă în câteva opere circumscrise temei universurilor tragice şi crepusculare": *Însemnările lui Neculai Manea, Floare Ofilită, Haia Sanis, Cazul Eugeniţei Costea*. Aceste texte conţin "premisele dezvoltării naraţiunii spre roman". Mai mult sau mai puţin riguroase în construcţie, ele tind spre obiectivitate simulând romanul sau proza-document în care naratorul se află în ipostaza de martor omniprezent, omniscient. Criticul observă apropierea de biografia romanţată. Textele care se construiesc ca nişte romane în cadrul acestei teme a crepusculului sunt încadrate de critic în categoria romanului "ca istorie a unei lumi şi ca memorie a acesteia, transpuse în serii de reprezentări" şi romanului povestire precum *Venea o moară pe Siret* şi respectiv *Paştele Blajinilor*. Primul e creat după modelul realist-clasic într-o alcătuire simfonică, cu o tramă simplă şi accente sămănătoriste. Al doilea aminteşte de atmosfera prozei lui Gogol adăugând o tonalitate de poveste mitică.

Un alt roman, conceput de data aceasta pe motivul itinerariului este *Strada Lăpuşneanu*, în care se remarcă observaţia riguroasă şi naratorul convertit în protagonist, un narator care comentează

evenimentele. Tot "în spaţiul romanului", "cea mai unitară ca structură narativă" este *Nopţile de Sânziene*, cu apelul la mituri, cu accentele de snoavă, pe alocuri, sau de povestire veche.

În *Baltagul*, şi el un roman-povestire cu o tramă riguroasă, motivul intinerariului, al drumului (cu semnificaţiile lui) revine. Tangenţa cu basmul transpare din simbolistica datelor realului aparţinând unui ceremonial savant, unui spectacol al lumii. Pe tărâmul naraţiunii istorice principiile diegesis-ului ("istoria faptelor văzute în succesiune") conduc spre epopee. Naratorul îşi trădează prezenţa, iar discursul epic intră în registrul romantic, depăşit uneori prin adăugarea meditaţiei, ca în *Zodia Cancerului*... Naratorul-cronicar determină raportarea la prezent. Este ceea ce se întâmplă în *Nunta domniţei Ruxanda*, bunăoară.

Criticul observă că "romanul şi povestirea istorică ale lui Mihail Sadoveanu au numeroase înrudiri cu sistemul general de semnificanţi ai romanului medieval. Istoricitatea e înţeleasă "sub specia creaţiei şi a invenţiei epice, a veridicităţii (un istorism concret al tuturor detaliilor) şi nu a reconstituirii documentare sau a exotismului şi pitorescului descripţiei şi sugerării unei epoci". Într-un text romantic precum *Neamul Şoimăreştilor* naratorul se află în două ipostaze: aceea de narator omniprezent şi aceea din final când se converteşte în cronicarul evenimentelor, raportându-le la un prezent al Naratorului.

"O creaţie excepţională şi suprem modernă prin prezenţa unui criteriu fundamental: conştiinţa contemporană" este *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, unde Timpul Naratorului e situat în actualitate, în prezent. Naratorul omniprezent deci e spiritul detaşat şi "îndrăgostit de semnele istoriei".

Cu *Fraţii Jderi* păşim în sfera romanului istoric autentic, aspirând spre cuprinderea totalităţii şi prefigurând astfel epopeea, pe care teoreticianul o defineşte: "relatarea unor aventuri care dezvăluie calităţile unei colectivităţi, atribute exprimate prin reprezentarea simbolică a lumilor în personaje". Dacă dimensiunile *Fraţilor Jderi* sunt ale epopeii se păstrează însă şi culoarea de roman de aventuri. Structura polifonică, amestecul de legendă şi mit alături de formula naraţiunii obiectivate ca preambul al povestirii, tonalitatea de basm cu

anunţarea faptelor sunt atribute ale acestei cărţi în care vocile naratorilor alternează sau se identifică epic cu vocea colectivă a ţărănimii.

O povestire legendară e *Creanga de aur*, compunere savantă despre originile neamului. Aici "istoria se află între adevăr şi ficţiune; mai exact, istoria tinde să devină - prin investitura simbolurilor şi a miturilor - o ficţiune, o povestire". Personajul-martor, identificat cu Naratorul, se află pe rând în ipostaza de ascultător şi destinatar al manuscrisului profesorului pe care îl transcrie şi îl modifică dându-i altă semnificaţie: aceea de istorie a începuturilor unei Lumi şi a simbolului iubirii identificat cu creanga de aur. Revalorificând motivul drumului (prilej al iniţierii sau cunoaşterii), cartea se încarcă şi cu elemente ale basmului ce rezidă nu numai în tonalitate, dar şi în motivele epice.

Apropierea de structura în serie a povestirii se realizează mai evident în **"Cărţile Naturii"**. *Ţara de dincolo de negură* de exemplu e un *Decameron* al Naturii compus din 17 capitole sau compoziţii fragmentare care fac să se succeadă ceremonialuri diversificate ale naturii. Amintirea e aici leitmotiv, iar naratorul se detaşează prin reflecţie sau ca receptor al povestirilor, ca participant la ceremonialul iniţiatic. La fel, în *Valea Frumoasei* se regăseşte seria: această "novella" în 14 părţi valorifică motive epice în tonalitate umoristică sau reflexivă, pentru ca în *Ochi de urs* să se contureze naraţiunea cu desfăşurare de nuvelă vag fantastică.

Penultima categorie de texte, **"Cărţile înţelepciúnii"**, adoptă aceeaşi formulă: a povestirii în serie sau a romanului-povestire, procedeu amintind de eposul orinetal şi constând în alternarea unor virtuali povestitori. O operă serie (decameronică) e *Divanul persian* în care naratorul intră într-o competiţie consemnată sub forma unui scenariu unde se întâlnesc diverse motive puse în slujba aceluiaşi mesaj, acela al elogiului înţelepciunii. Este o carte "închinată nu numai poeticii unei forme literare supreme, care realizează condiţia absolută a relatării şi a reprezentării, ci şi demersului permanent al fiinţei spre cunoaştere şi spre afirmarea valorilor spiritului...".

Dar formula decameronică se desăvârşeşte în **"Cărţile povestirii"**. În *Cocostârcul albastru* naraţiunea, afirmă Ion Vlad, "este aici nu doar un mod de a organiza evenimentele, ci însăşi condiţia

comunicării şi a cunoaşterii, a creării prin transfigurare artistică a unor raporturi umane, aşadar un mod de existenţă". Criticul proclamă această carte drept aceea în care se descoperă "cea mai convingătoare retorică a naraţiunii". Naratorul este un cronicar sau un martor, uneori şi protagonist sau comentator cu atributele înţeleptului, iar povestirea are "când desfăşurări de poveste (...), când de dramă pasională încheiată tragic". Seria de povestiri din 1928, însă, *Hanu Ancuţei*, configurează deja o epopee ce "captează toate sonurile prozelor anterioare" decameronice pe fondul experienţei populare a cântecului bătrânesc şi baladei. Criticul constată totuşi originalitatea sadoveniană: caracterul epopeic e motivat prin configurarea unei lumi pluridimensionate, a unui univers general pe care modelele culte (*Decameronul, Povestirile din Canterbury*) nu şi-o propun. Hiperbolicul, simbolicul mitologic, feericul sunt dimensiuni ale epopeii. Alternanţa naratorilor, dar prezenţa unui Narator regizor-interpret (comisul Ioniţă) asigură succesiunea povestirilor în serie şi unul dintre elementele ce dau unitatea texului. Timpul narativ e extins, amplificat, rememorat. Există semne (reprezentări ale naturii) care atestă irepetabilitatea: ploi năprasnice, balaur negru în nori, păsări colosale în furtună... Criticul comentează acest volum cu multă afectivitate, aşezându-l, deloc întâmplător, ultimul în ordinea comentariilor sale. Ceremonialul rostirii, acordul între dimensiunile apolinică şi dionisiacă, atmosfera de opulenţă şi consubstanţială epopeicului pe care o asigură hanul, alternanţa întuneric-lumină, elogiul timpului şi al vârstelor, aspectele tematice (viaţa şi moartea, adevărurile vieţii, bogăţia şi asceza etc.), fabulosul, motivele universale revalorificate, polifonia sunt câteva aspecte prin care criticul justifică o afirmaţie ca aceasta: "*Hanu Ancuţei* este cea mai elocventă ilustrare a proprietăţilor şi posibilităţilor povestirii, forma cea mai riguroasă şi mai pură a mecanismului narativităţii".

Scris într-o retorică acordată textului sadovenian, cu solemnitate poetică pe alocuri, studiul lui Ion Vlad e unul de referinţă nu numai în activitatea sa de critic, dar şi în ansamblul textelor critice moderne, contemporane. Elogiul Cărţii se face cu rafinamentul unui teoretician în slujba epicului şi eposului, îndrăgostit de cuvântul evocator, de magia lui, conştient de efectul terapeutic al povestirii.

CLASICII NOŞTRI
de Vladimir Streinu

Studiul **Clasicii noştri**, apărut la Bucureşti în Editura Casa Şcoalelor, în anul 1943, ca primă parte dintr-o lucrare care urma să cuprindă de asemenea pe ceilalţi mari scriitori români din secolul XIX, ne arată un critic de formaţie maioresciană, riguros, erudit, "adeptul unui militantism estetic polemic, cu pronunţat simţ al nuanţelor, izvorât dintr-o funciară înclinaţie către ordinea şi ţinuta clasică, evidente în interpretare şi stilul critic".

Lucrarea de faţă adună mai toate personalităţile ce formează în istoria literaturii române aşa-numita perioadă a marilor clasici. Este vorba de Al.I.Odobescu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă şi George Coşbuc, exceptându-i pe I.L.Caragiale şi Ioan Slavici. Vladimir Streinu propune un punct de vedere nou, "menit fie să corecteze imagini împământenite prin alunecarea în capcana elogiului automat, cum o numeşte foarte potrivit autorul, fie să corecteze păreri exprimate de predecesori iluştri sau de contemporani nu mai puţin iluştri. Primul, asupra căruia se opreşte, este Odobescu. Tocmai pentru a nu fi acuzat de subiectivism, Streinu ţine să precizeze că-l va trata pe Odobescu numai şi numai în cadrul vremii sale. Cu aceasta el simte că poate respecta atât adevărul istoric cât şi memoria scriitorului.

Astfel, începe mai întâi prin a prezenta cadrul socio-istoric în care s-a manifestat scriitorul şi, trăsătura principală a acestuia ar fi, după critic, militantismul cultural a cărui personalitate reprezentativă este tocmai Odobescu. Opera sa apare ca un tip cultural eterogen, menit să contribuie la umplerea unui gol circular de care suferea cultura română. Streinu evidenţiază opera lui Odobescu, de la critica artistică şi istoria artelor până la studiile ştiinţifice, cum ar fi binecunoscutul curs de arheologie. Privit din acest unghi, scriitorul îi apare influenţat de accente

sociale şi literare ale romantismului cu care venise în contact pe timpul studiilor la Paris. Întemeiat pe aceste fapte, Streinu apreciază că e greu de crezut ca numai exemplul lui Negruzzi să aibă un rol în privinţa compunerii *Mihnea Vodă cel Rău*. După ea, la scurt timp, în *Doamna Chiajna*, tipicul occidental devine cu totul evident. Oscilările epice între eroic şi naiv, nenumăratele elemente de complicaţie narativă dau un tip general de naraţiune istorico-romantică ce-l conduce pe critic la ideea limpede că Odobescu trebuia să fi cunoscut bine în tinereţe pe marii autori de romane istorice (Dumas-tatăl, Hugo, Walter Scott), ca şi teoria genului. Dar Streinu apreciază că naraţiunea istorico-romantică nu era forma firească pentru Odobescu şi cu atât mai mult combate judecata ce taie în două personalitatea scriitorului prezentând pe de o parte, omul de ştiinţă, pe de alta, omul de litere.

În privinţa laturii estetice, judecata după care Odobescu e privit ca autor de nuvele istorice, e menită a-l ascunde pe adevăratul Odobescu. În această idee, criticul nu-i de acord nici cu simetria Odobescu-Neguzzi, arătând că, în afară de împrejurările dramatice din istoria naţională, cei doi se deosebesc net prin rezultatele divergente. La Odobescu, consideră Streinu, titulatura potrivită este aceea de proză erudită, susţinută la tot pasul cu indicaţii bibliografice. Acestea nu sunt nuvele, spune mai departe criticul, ci studii de formă nouă, cum Odobescu va scrie tot timpul, schimbând numai domeniul de cercetare. După Streinu, Odobescu, de la nuvelele istorice şi până la ultima sa operă "ştiinţifică", a dat literaturii noastre un singur gen de scrieri şi anume genul nou eseistic, pe care Maiorescu era oprit de rigori clasiciste a-l înţelege. Aşa explică criticul rezerva globală a lui Maiorescu faţă de Odobescu. Şi, părerea criticului este că doar o ediţie completă ar servi la cunoaşterea adevăratului Odobescu.

Personalitatea lui Titu Maiorescu este urmărită de critic printr-o dublă perspectivă: cea biografică şi cea culturală, pentru că, judecă unele acuze care se aduc omului ca reflectându-se negativ şi asupra operei sale. În această direcţie, criticul se sprijină pe ediţia *Însemnărilor zilnice* a lui I.Rădulescu-Pogoneanu, pentru a creiona imaginea veridică a marelui de cultură. Streinu, pe lângă scurtele note critice la adresa

concepţiei editorului, contestă efigia grea de răceală care-a acoperit atâta vreme pe adevăratul om Maiorescu. El semnalează, de altfel,. surprinderea manifestată de tot recenzenţii *Însemnărilor zilnice*, faţă de prezenţa unei sensibilitățîi, a unei slăbiciuni muzicale la Maiorescu. Ca dovadă a acestei sensibilităţi, criticul aduce studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, unde găseşte formularea, pentru prima oară la noi, a valorii muzicale şi sugestive a poeziei care este "modul romantic al lirei", "datoria poetului la sensibilitate".

În privinţa rolului criticii maestrului, Streinu e de părere că Maiorescu a făcut cea mai înaltă politică a culturii româneşti: politica progresului naţional. Criticul evidenţiază tonul educativ, rolul pedagogic al criticii maioresciene, ideea că, permanent, maestrul se raportează la artă ca fenomen şi la teoria estetică ca epifenomen, reconsiderându-şi deci, ori de câte ori este nevoie, direcţiile critice. Se aminteşte aici cazul lui Goga, care l-a făcut pe Maiorescu să revină asupra uneia din teoriile sale, referitoare la rolul numelor proprii, cuvintelor prozaice şi patriotismului în literatură. Deci, arată Streinu, gustul depăşeşte la Maiorescu estetica teoretică. Şi, conchide criticul, rolul "criticii generale" rămâne mărginit doar într-un singur aspect, în înţelesul ei de sinteză în atac. Astfel, Streinu concluzionează că, după Maiorescu, critica nu are scopul şi nici puterea să creeze scriitori buni, ci să discrediteze sau să înăbuşe, dacă sunt încă în faşă, pe scriitorii slabi. Autorul dă şi o definiţie a criticului exemplar, încadrându-l pe Maiorescu în limitele conceptului prin atitudinea faţă de Eminescu şi Caragiale, în care, indiferent de legăturile personale, de starea lor, a văzut personalităţi de marcă ale literaturii române. Evident, afirmaţiile criticul şi le susţine prin citate din volumul Însemnări zilnice al lui Maiorescu.

În încheierea acestui capitol, autorul caută să pună în evidenţă reflectarea sistemului poetic alcătuit de Poe, în conştiinţa critică română, servindu-se, în acest scop, de Maiorescu. Pentru argumentare, prezintă studiul lui Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, analizând pe rând cele două părţi ale sale, sintetic, ca pe o "arhitectură de abstracţiuni cu trei etaje". Aceste etaje ar fi: idei de estetică generală, idei care definesc arta literară clasică (horaţiana

acordare a expresiei la conţinut) şi modalităţi generice ale artei literare romantice. Ca punct comun la Maiorescu şi Poe, se arată că amândoi fixează ce nu e poetic mai uşor decât ce este, ei propunând astfel o estetică negativă. Streinu lansează ideea că Maiorescu propagă în cultura noastră un ideal al poeziei, formulat pentru întâia oară complet de E.A.Poe, pe care autorul îl numeşte "ideal ingineresc".

Tratarea lui Eminescu începe prin trecerea în revistă a elementelor ce determină popularitatea lui în rândul cititorilor de poezie: universalitatea poetului şi cele trei modalităţi principale de manifestare ce cuprind aspectul social al poeziei eminesciene (modul filosofic, cel sentimental-erotic, cel naţional). Streinu consideră că aceasta se datorează mai ales unei conştiinţe publice, decât admiraţiei pentru poet. Publicul se cultivă mai mult pe sine decât pe poet. Criticul propune o clarificare a situaţiei prin raportarea la imitatorii lui Eminescu, spre exemplu, Panait Cerna, care prelua din opera maestrului câteva accente de romanţă sau conceptualitatea schopenhaueriană. Ideea critică este că imitatorii şi publicul poetului au consumat ce era de consumat, dezgolind adevăratul miez, inatacabil, al operei.

Poezia lui Eminescu, după Streinu, este, în primul rând, spectacol cosmic, ea relevă două numiri diferite ale aceluiaşi mit: Luceafărul şi Demonul. "Iar acest Eminescu al visului dublu, teurgic şi mitologic, n-a fost imitat de nici un urmaş, rămânând în întregime al vremii noastre". În ceea ce priveşte *Luceafărul*, apare interesantă opinia criticului faţă de controversele iscate în jurul poemului şi, în special a celei dacă textul consimţit de poet este cel apărut în *Almanahul Societăţii România Jună*, în aprilie 1883 sau cel din prima ediţie a poeziilor lui Eminescu, îngrijită de Maiorescu, volum apărut la sfârşitul aceluiaşi an. Faţă de textul apărut în *Almanah*, în ediţia Maiorescu există un minus de trei strofe ce cuprind încercarea Tatălui ceresc de a-l convinge pe Luceafăr să renunţe la cererea sa de nerealizat. Streinu apreciază că, din punctul de vedere al rotunjimii poemului şi al purităţii de esenţă în ceea ce priveşte natura fără spaţiu şi timp a Luceafărului, Maiorescu avea dreptate pentru că a-l ispiti pe Luceafăr cu elemente de ordin temporal şi spaţial

contravine însăşi naturii lui eterne. Dar tot Streinu presupune că dreptatea lui Maiorescu poate fi socotită şi aparentă dacă luăm tot ceea ce i se promite Luceafărului ca simbol, ficţiune poetică. În acest caz, consideră criticul, suprimarea făcută de Maiorescu ştirbeşte frumuseţea poeziei. În încheiere, criticul aşază câteva consideraţii privitoare la ediţia Perpessicius a poeziilor lui Eminescu. Observă că éditorul respectă textul curat, gândit de poet, trezeşte pentru fiecare text în parte imaginea unei scări a devenirilor respective pe care le numeşte "vârstele poeziei", reconstituie grupul de date culturale cu care fiecare poezie a stat la timpul ei în legătură cu contemporaneitatea, "calendare sincronice".

În cazul lui Creangă, aspectul cel mai important pe care caută să-l limpezească Streinu este opinia curentă despre "scriitorul popular". Criticul face un întreg proces acestei idei. Printre cei care au avansat această opinie, îi citează pe: Ibrăileanu, Sadoveanu, Boutiere care subliniase rabelaisianismul unor fragmente naraive din *Amintiri...* şi *Harap-Alb* şi G.Călinescu. Părerea lui Streinu este că povestitorul nu-i gustat de ţărani pentru că el nu le aduce decât ceea ce ei ştiu (proverbe, pilde, expresii tipice, limbaj colorat), în cercul Junimii, în schimb, lucrurile se petrec altfel, clişeele verbale, lipsite de relief pentru ţărani au o cu totul altă culoare pentru intelectualii de aici. Dar "spectacolul erudiţiei săteşti" dispare cu timpul prin repetarea lecturii şi, ceea ce rămâne cu adevărat la Creangă sunt: aspectul oralităţii, sensul eroic popular al creaţiei, de la cuvinte până la viziunea însăşi remarcându-se tendinţa spre enorm sau acea alură homerică a povestitorului. Şi, prin urmare, Streinu precizează propriul său punct de vedere în ce-l priveşte pe Creangă, explicând că povestitorul se află, de fapt, prins într-un joc dublu de perspectivă, pare "popular" pentru intelectuali şi "cult" pentru popor. Streinu adaugă că această complexitate scapă cui priveşte numai nivelul artistic sau numai cuprinsul folcloristic al operei.

Referitor la oralitatea lui Creangă, Streinu înlătură ideea unui paralelism între creaţia lui Creangă şi aceea a lui Caragiale, idee lansată de Pompiliu Constantinescu (*Figuri literare*, 1938) şi G.Călinescu. Argumentul lui Streinu: la Creangă nu vorbesc numai eroii, vorbeşte

însuşi autorul care devine chiar personajul-centru, în schimb la Caragiale eroii vorbesc dar, autorul scrie. Împreună cu Maiorescu, pentru Streinu Caragiale rămâne reprezentativ pentru felul strâns şi net al stilului, pentru capacitatea orală a textului.

La George Coşbuc, se apreciază o lărgire a orizontului, o respiraţie curată în atmosfera densă şi închisă a poeziei moderne. Privită în ansamblul ei, opera poetului i se înfăţişează criticului ca o panoramă. Impresia de rusticitate şi idilism este numai pragul poeziei lui Coşbuc, după care nu poate fi judecat exclusiv. În privinţa înfăţişării versului, Streinu remarcă aspectul prozaic al poeziei lui Coşbuc, lipsa preocupării de a scoate înţelesuri necunoscute întrebuinţării zilnice. Autorul surprinde principalele caracteristici ale lucrului poetic la Coşbuc: personificarea, mijlocul de evocare cel mai frecvent, preocuparea de imagini sonore, impresiile acustice ce compensează nuditatea aparentă a limbajului, efectele onomatopeice, obţinute cu jocul aliteraţiei şi asonanţei, repetiţia, silueta variată a strofelor. Convingerea criticului este că tehnica versificaţiei înglobează epicismul la Coşbuc, fiind constanta operei sale. În încheiere, combate formula lui Dobrogeanu-Gherea, după care Coşbuc ar fi un "poet al ţărănimii". Părerea lui este că scriitorul Coşbuc nu apare ca poet al ţărănimii pentru că filtrează realităţile satului românesc prin clasicismul structurii sale. Criticul refuză formula lui Gherea ca fiind ieşită dintr-o concepţie sociologică şi o consideră eroare critică, folosită la crearea unei false imagini despre Coşbuc, până în zilele noastre.

În ansamblul său, studiul lui Vladimir Streinu se remarcă prin argumentaţie impecabilă, stil pedant, înclinaţie către schemă şi sistem, prin atacarea unei problematici controversate sau prea puţin abordate, arătând un critic mereu preocupat să aducă literaturii noastre exemple cât mai clare şi detaliate în cele mai intime aspecte ale structurii lor.

CLASICISMUL ROMÂNESC
de Dim.Păcurariu

Apărut în 1971, studiul istoricului literar D.Păcurariu urmăreşte evoluţia specifică a acestei doctrine literare şi prezenţa sa ca atitudine până în literatura română modernă. Lucrarea începe prin a trasa coordonatele generale ale clasicismului românesc, sensul său în context european. Deşi nu se poate vorbi de un curent clasic, în sensul celui care domină literatura franceză a veacului al XVII-lea, de pildă, expresie nu numai a unui ansamblu de tendinţe estetice, ci a unui stadiu de eflorescenţă bogată şi de deplină maturitate în evoluţia unei literaturi, totuşi "clasicismul domină o perioadă întinsă a literaturii române şi se resimte puternic pe parcursul mişcării literare de mai târziu, dominată, în ansamblu, de alte tendinţe estetice". O primă concluzie ce se desprinde: există în literatura română o epocă distinct clasică, cuprinzând ultimele decenii ale veacului al XVII - lea până către 1830.

În al doilea capitol al studiului - **Începuturile şi epoca afirmărilor deschise** - sunt relevate elemente clasice în opera scriitorilor reprezentativi din secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Astfel, orientarea Şcolii Ardelene, în ceea ce priveşte creaţia artistică, este clasică, marile modele fiind, în general, Homer, Vergiliu şi câteodată Ovidiu (al *Metamorfozelor*).

Ion Budai-Deleanu, personalitate complexă, aflat deopotrivă sub influenţa Renaşterii, a clasicismului şi iluminismului, şi aruncând, pe unele secţiuni ale operei sale fascicole de lumină spre epoca romantică, are o formaţie de scriitor esenţial clasică ce se va imprima şi asupra operei sale. Astfel, în *Prolog* la *Ţiganiada* se exprimă intenţia de a scrie o operă referire la Homer şi Vergiliu. În tehnica de ansamblu a lucrării, scriitorul a respectat normele clasice ale epopeii: 12 cânturi, intervenţia elementelor miraculoase în desfăşurarea acţiunii.

În cadrul aceleiaşi epoci, în poezie se distinge dominantă orientarea neoclasică galantă: poeţii Văcăreşti - Iancu Văcărescu manifestă înclinaţii spre odă, specie frecventă în clasicism; cea mai cunoscută poezie a sa, *Primăvara amorului* e o localizare în cadru carpatic a unei drame sentimentale tipic anacreontică, poezia erotică în tradiţie anacreontică a lui Costache Conachi, care în primii ani ai activităţii sale a scris şi două scenete de factură clasică. Volumul *Caracteruri* cuprinde un şir de portrete satirice vizând vicii morale generale, tipurile nefiind aproape deloc localizate: Linguşitorii, Scumpul, Ipocritul etc. Modelele par a fi Teofrast şi La Bruyere.

Şi la Gh.Asachi, atât în teatru, cât şi în poezie, orientarea clasică e fundamentală. Ideea că poezia e un produs al cugetării şi că ea trebuie să deservească înalte idealuri etice e axul director al concepţiei sale de scriitor şi de om de cultură. Deşi după 1830 în literatura română se simt primele manifestări puternice ale romantismului, orientarea clasică nu e esenţial înlăturată, dimpotrivă, “ea se afirmă puternic concurând şi eclipsând nu o dată romantismul pe spaţii întinse ale mişcării literare”: ”(...) fabula şi epistola, specii larg cultivate în epoca paşoptistă, comedia precum şi întreaga mişcare teatrală, până târziu, după 1850 - se află sub auspicii vădit clasice. În general, majoritatea scriitorilor reprezentativi din epocă oscilează între clasicism şi romantism”. În opera poetică a lui I.Heliade-Rădulescu, tendinţele clasic sunt vizibile în predilecţia pentru oda de tip clasic sau pentru poezia galantă.

Capodopera lui C.Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul* se situează, evident sub zodii romantice, dar “echilibrul perfect al compoziţiei, sobrietatea stilului şi impersonalitatea evocării sunt trăsături clasice”. Epistolele lui C.Negruzzi sunt fie agreabile dizertaţii în problemele limbii (*Critică*) sau istoriei (*Ochire retrospectivă*), fie scurte portrete cu preocupare pentru creionarea de caractere şi fizionomii morale (*Fizionomia provinţialului, Un poet necunoscut* etc.) sau schiţe de moravuri (*Reţetă, Istoria unei plăcinte* etc.) toate aproape de spiritul clasic prin problematică, prin sobrietatea şi limpezimea expresiei, printr-o anumită detaşare şi calm, prin eleganţa simplă a scrisului. Volumul de debut al lui Grigore Alexandrescu, *Eliezer şi Naftali* (1833) vădeşte

orientarea dublă, sub zodii divergente a poetului. El va evolua în direcţia clasică prin cultivarea consecventă şi tot mai originală a fabulei, a epistolei, a satirei şi prin tendinţa spre odă, precum şi în direcţie romantică prin elegii şi meditaţii intime şi patriotice.

Debutând sub auspicii romantice, V.Alecsandri "a oscilat tot timpul între un romantism de conjunctură, clasicismul firii sale ponderate şi senine, care l-a călăuzit în crearea celor mai multe din scrierile sale de rezistenţă". Prin excelenţă clasice sunt *Pastelurile*, în care domină "o filosofie optimistă şi echilibrată, un sentiment de mulţumire şi de fericire bucolică, care aminteşte de Horaţiu, dar mai ales de Vergiliu". Şi în proză, *Iaşii în 1844, Un salon din Iaşi*, în bună parte *Balta Albă, Istoria unui galbân şi a unei parale* etc. ni se dezvăluie "un spirit cumpănit, zeflemitor, cu eleganţă şi bonomie, venit parcă din epoca saloanelor literare, spirit clasic cu alte cuvinte". În comediile sale foloseşte trucuri teatrale, unele tipuri de personaje frecvente în comedia clasică gen Moliere sau Regnard.

M.Eminescu e prezentat ca un romantic năzuind spre clasicism. Clasicismul se resimte pe tot parcursul operei sale, frecvenţa referirilor la cultura antichităţii greco-latine, devenită manieră stilistică, fiind un prim indiciu. De asemenea, încă din scrierile de tinereţe se manifestă la poet o mare grijă pentru disciplină şi ordine în exprimarea sentimentelor, pentru rigoare în compoziţie, ajungând să stăpânească, la maturitate, o limbă de o mare corectitudine şi muzicalitate. Un echilibru de natură clasică, expresie a formaţiei poetului, preocupat de folclor dar nu mai puţin atras de marile epopei şi în genere de literatura clasică, totul altoit pe structura unei firi robuste şi optimiste caracterizează poezia lui G.Coşbuc. De asemenea, preocuparea pentru varietatea versurilor şi a ritmurilor - unică în poezia română - limpezimea şi simplitatea stilului poetic ţin tot de formaţia clasică a acestui "rapsod al tradiţiilor şi aspiraţiunilor naţiunii" care este Coşbuc. Ultimul capitol al studiului lui Dim Păcurariu prezintă tendinţele clasice în literatura română a secolului al XX-lea, până în contemporaneitate, convingându-ne că, într-adevăr, clasicismul "se resimte în literatura română chiar când aceasta e dominată de alte tendinţe estetice".

CREAŢIE ŞI FRUMOS ÎN ROSTIREA ROMÂNEASCĂ

de Constantin Noica

Constantin Noica face parte dintr-o serie de scriitori destul de bogată în istoria literaturii române, care consacră demnitatea filosofică a textului. Între cele două războaie mondiale o întreagă generaţie de creatori - generaţia 1930 - îşi asumă această misiune, impunând speciile literare legate strâns de formele scrisului filosofic. Ea se formează relativ unitar, mai ales în jurul catedrei de filosofie a profesorului Nae Ionescu de la Universitatea din Bucureşti. Din această generaţie de elită fac parte Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu, Eugen Ionescu. Trei dintre ei sunt aureolaţi cu premiul Fundaţiei Regale pentru debut pe anul 1934: Emil Cioran pentru captivantul volum *Pe culmile disperării*, Eugen Ionescu pentru controversatul *Nu* şi Constantin Noica pentru ispititorul eseu *Mathesis sau bucuriile simple*.

Preocupat în tinereţe mai ales de aspecte ale istoriei filosofiei (vezi scrierile despre Descartés, Leibniz, Kant, îndeosebi *Viaţa şi filosofia lui René Descartés*), Constantin Noica se consacră tot mai mult, în partea a doua a vieţii, cercetării modelului românesc de experienţă filosofică. Această viziune, esenţială pentru cunoaşterea specificului naţional românesc în cultura universală este ilustrată de scrieri ca: *Rostirea filosofică românească* (1969), **Creaţie şi frumos în rostirea românească** (1973), *Eminescu sau gândul despre omul deplin al culturii noastre* (1975), *Sentimentul românesc al fiinţei* (1978). Dacă le adăugăm studiile: *Schiţă despre istoria lui cum este cu putinţă ceva nou* - teză de doctorat (1940), *Despărţirea de Goethe* (1976), *Şase maladii ale spiritului contemporan* (1978), *Povestiri despre om* (1980), *Devenirea întru fiinţă* (1981) sau *Scrisori despre logica lui Hermes* (1986), avem un tablou

relativ complet al creaţiei marelui om de cultură, cu o aureolă socratică, stins din viaţă la Păltiniş, în 1987, în vârstă de 78 de ani.

Creaţie şi frumos în rostirea românească este un eseu condensat pe 125 pagini, prefaţat de un text eminescian (manuscrisul 2257), care sintetizează tema de bază a studiului, cu toate variaţiunile rostirii: "Această parte netraductibilă a unei limbi formează adevărata ei zestre de la moşi-strămoşi, pe când partea traductibilă este comoara gândirii omeneşti în genere. Precum într-un sat ne bucurăm toţi de oarecare bunuri care sunt ale tuturor şi ale nimănui - uliţi, grădini, pieţe - tot astfel şi în republica limbilor sunt drumuri bătute care sunt ale tuturor: adevărata avere proprie o are însă cineva acasă la sine; iar acasă la dânsa limba românească este o bună gospodină şi are multe de toate".

Eseul lui Constantin Noica dezvoltă elementele acestei teze fundamentale pe 34 de variaţiuni, realizând o fermecătoare simfonie a limbii române, una dintre cele mai frumoase scrise vreodată în istoria rostirii româneşti. Pornind de la forma construcţiei alternante a judecăţilor duse în estetica expresiei eminesciene până la limitele antitetice, autorul reţine cele două comori ale limbilor desemnate în textul eminescian: partea traductibilă şi partea netraductibilă, arătând că prima, cu toate că ocupă o bună parte din vocabularul de bază, are mai curând valoarea culorilor fundamentale din pictură, care pot reflecta realitatea cuvintelor şi a gândirii, deci, într-o singură dimensiune semantică. În această serie plată se integrează şi neologismele, din păcate, deoarece ele vin în limbă pentru a determina înţelesuri precise, chiar dacă limba de împrumut este latino-franceză. Alături de aceste cuvinte, care circulă în limba română cu un singur rând de straie, autorul evocă zestrea din moşi-strămoşi a limbii, asemănătoare infinitudinii de amestecuri şi nuanţe care dau viaţă cu adevărat universului pictural, începând chiar de la "culorile" pentru piatră şi pentru chipul omenesc imposibil de redat numai prin culorile fundamentale pure.

Descoperind aceste câmpuri alternatorii, Constantin Noica îşi concentrează analiza pe a doua dimensiune a rostirii, considerând-o o comoară extraordinară, o zestre în stare să asigure regenerarea veşnică a rostirii româneşti. Pentru a ilustra această bogăţie inestimabilă, autorul

pune în discuţie o serie de arhitecturi semantice ale vocabularului românesc, pe care el le numeşte arbori într-o fascinantă grădină a rostirii, urmărind, pe baza unei culturi lingvistice şi filosofice impresionante, pe de o parte formaţia fiecărui caz exemplificat, pe de altă parte funcţiile lui. Din această serie, nu foarte numeroasă, însă foarte bogată prin adâncimile sensului, reţinem cuvintele: dor, bădişor, depărtişor, ispitire, lamură, a făptui, lucrare, răzbunare, a săvârşi.

Despre cuvântul dor, de pildă, observând că numai limba română are un asemenea determinativ, ceea ce-l face din capul locului netraductibil, Constantin Noica spune că are o demnitate incontestabilă atât sub aspectul formaţiei, cât şi în orizontul funcţiei. La baza lui, filosoful deduce existenţa unui arhem legat prin două enunţuri contradictorii, după un mecanism de construcţie propriu limbilor străvechi, de pildă din epoca Greciei vechi. Desfacerea acestui nod contradictoriu ar da "plăcerea de durere", "prietenia de duşmănie" sau "căutarea de negăsire." - toate cu aspectul unor paradoxuri greu de asimilat cu o raţionalitate lineară. Uimitoare, concluzia autorului ne introduce practic într-o nouă disciplină a ştiinţei, care se situează undeva între lingvistică şi filosofie: mecanismul creaţiei prin compunerea cuvintelor pare a fi propriu unor tipuri de limbi, de pildă greaca veche sau germana, pe când limba română pare mai degrabă familiară cu alte tipuri, din care cauză principiul compunerii a funcţionat la noi aât de greoi, dând forme nici astăzi pe deplin asimilate, de tipul: de-lege-dătător, bine-făcător, înainte-mergător ş.a.m.d.

Despre arhitectura bădişor-depărtişor, autorul spune că ea creează rostiri fermecătoare, însă imposibil de tradus în limbile moderne. De pildă, versul popular: "Bădişor, depărtişor/ Nu-mi trimite-atâta dor", duce la adevărate monstruozităţi semantice pe teritoriul marilor limbi moderne, deoarece pentru ele procesul de diminutivare este coincident cu un proces de degradare, pe câtă vreme în rostirea românilor avem un mănunchi de sensuri care aduc subiectul mai degrabă într-o intimitate tandră, creatoare de sensibilitate, în timp ce procesul invers de argumentare conduce la semnificaţii decăzute cum arată, de altfel, şi Sextil Puşcariu, exemplificând pe formele cal - căloi. La asemenea

dificultăți de fond autorul observă câmpurile semantice din jurul calificativului bade-bădișor, derivat dintr-un vade-vadis străromân, reținut de Bogdan Petriceicu Hașdeu ca un probabil vas, ceea ce ne duce la vechiul concept de om, asociat în limbile vechi, cu un vas ales.

Un număr de 7-8 scurte articole sunt concentrate mai departe pentru a lămuri natura cuvintelor asociate în arborele generic ispitire. Autorul surprinde universul înflorit al acestui trunchi preluat, pe cât se poate demonstra, din paleoslavă, și arată mișcările sale subtile spre categorii existențiale surprinzătoare, cum ar fi iscodirea sau iscusirea, cu nenumăratele lor asocieri, unele imprevizibile, mai toate greu, dacă nu imposibil de tradus prin schimbarea arborilor și a mănunchiurilor de sens pe determinări scurte și clare, cum ar fi tentation în franceză sau verschung în germană.

Alte asocieri fermecătoare sunt provocate prin substantive ca: răzbunare, unde are loc un proces uimitor de îmblânzire a sensului, de la aspectul justițiar, întunecat, prezent în limbile de circulație mondială, la înseninările proprii rostirii românești, care deduce înțelesurile după desfacerea în segmentele originare, pe baza cărora avem răsbunarea, deci o îmbunare de rangul al doilea, extraordinar de importantă în perspectiva filosofiei iertării și a luptei pentru o veșnică îmbunătățire și îmbunare de sine. Exerciții captivante îi oferă filosofului cuvintele din seriile lamură-lămurire, făptură-a făptui, lucru și lucrare (posibil și lucrătură), a săvârși-a sfârși-a desăvârși, cu toate de așezat, împreună cu altele care nu fac obiectul strict al acestui eseu (de pildă sinele și sinea, trecerea și petrecerea, minte și smintire, comunicare și cuminecare etc.) într-un panteon închinat marilor comori de limbă și de veșnicie românească.

Nu numai natura cuvintelor, însă, îl preocupă, în acest eseu de excelență, pe Constantin Noica. Multiple exerciții de sintaxă și de filosofie a verbului, de metrică și de filosofie a rimei deschid universuri mirabile pentru sistemul rostirii românești. Urmărind binefacerile rimei în limba română autorul descoperă libertatea ei și o bogăție impresionantă pentru exercițiul versificării. Pe când biata limbă franceză, cum spune marele scriitor, este constrânsă de organizarea accentului pe ultima silabă, în limba românilor accentul este eliberat de această regulă aspră,

deoarece poate fi situat şi pe ultima silabă, dar şi pe penultima, pe antepenultima şi chiar pe a patra (vânturile-valurile), conferind acea muzicalitate unică, proprie limbilor cu demnitate arhaică, cum este sanscrita, despre care vorbesc atât de mult cei care ne pot cunoaşte în profunzime. Asociind bătăile de accent pe ultima silabă cu mişcările dansatoarei numai în poante, eseistul evocă motivele sărăciei de forme versificate din anumite limbi, unde poezia nu poate concura valorile culturii ştiinţifice, preferând, din lipsa mijloacelor de expresie la nivelul rimei şi ritmului, acele istovitoare construcţii retorice în vers liber.

Înţelegem, urmărind asemenea asocieri, de ce limba română este considerată între limbile cu gradul cel mai înalt de complexitate, ceea ce o face foarte greu de învăţat şi, deci, şi mai greu de tradus. În acest sens, autorul urmăreşte, în cadrul general al arhitecturii verbului românesc, problema modurilor verbale, despre care crede că ţine sub taină adevărate depozite de aur pentru rostirea românească şi pentru experienţa ei unică în universalitate. De unde romanii vorbeau o limbă fără condiţional, în care termenii cad drastic pe a face, pe executor, românii moştenesc trei tipuri de optativ şi şapte tipuri de condiţional, ceea ce poate da mari dureri de cap învăţăceilor grăbiţi să prindă nota din catalog, nu valoarea ascunsă în straiele înţelesului. Autorul chiar dă cititorului acest exemplu deconcertant de temă pentru acasă: care este forma a patra a viitorului II de la conjunctivul verbului a aduna? Ceea ce pare a egala subtilitatea temei date de Ion Barbu lui Camil Petrescu, pe terenul matematicii, în legătură cu minus 1 ca simbol de perpendicularitate.

Bazat pe motivaţii atât de complexe, autorul observă cât de superficial sunt cunoscute asemenea valori ale experienţei româneşti în universalitate, ceea ce face ca proiectele UNESCO pentru un dicţionar reprezentativ al limbilor să reţină din limba română numai cuvintele dor, doină şi colindă, câtă vreme cel puţin alte şase pot fi documentate uşor într-un asemenea context: lămurire, sinea (fascinant calificativ pereche pentru sine), perechea se cade-nu se cade, prepoziţia întru (lumea stihiilor, faţă de către - lumea apropierilor şi de spre - lumea depărtărilor), şi, în cele din urmă, chiar numenul pentru experienţa vorbirii - rostirea.

Analiza eseului **Creaţie şi frumos în rostirea românească** antrenează situarea operei lui Constantin Noica între valorile reprezentative ale culturii române moderne. Mulţi cred că marele autor ar deschide calea unui nou etimologism în cultura română sau că dezvoltările sale analitice n-ar fi altceva decât nişte interesante aventuri ale spiritului, greu de omologat între documentele ştiinţei. Dacă nu luăm în seamă mărturisirile autorului, care contestă categoric intenţia reorientării către formele desuete ale etimologismului ("dacă arborele s-a uscat, s-a uscat", spune el), trebuie să vedem concentrarea sa spre arheme, pe urma principiului eminescian spre orizonturile ontologice ale numenului şi spre zonele semanticii abisale, ca expresii ale voinţei creatoare în dezvoltarea limbii şi a rostirii româneşti, a rostuirii ei înfloritoare de mâine. Sursele acestei renaşteri autorul le decoperă în poetica populară naţională, în scrisul eminescian, în limba veche (şi-nţeleaptă, cum spune Eminescu) a scrierilor bisericeşti, în zonele substratului, pe urmele lui Haşdeu (*Etimologicum Magnum Romaniae*) şi prin experienţele practicate de Heidegger (vezi referinţele insistente la valorile cuvintelor în greaca veche). Din aceste surse fastuoase, în care stau în adormire comorile intraductibile ale limbii, Constantin Noica extrage termenii unei discipline ştiinţifice noi, care poate fi numită o filosofie a limbajului, ca un domeniu distinct în marea filosofie a rostirii, una şi aceeaşi cu partea vizibilă a înţelepciunii.

Iscodind rezervele netraductibile ale limbii, natura ei nocturnă, subterană, demetrică, autorul înfăţişează acele câmpuri mirifice pe care le cunoaştem din limba scrierilor lui Creangă şi din exerciţiile de admiraţie făcute de Emil Cioran pe corpul limbii franceze într-o încercare ispititoare de a regenera această limbă prin gramatica expresiei gnomice româneşti. Mulţi, spune Constantin Noica, nu-l înţeleg pe Brâncuşi, ceea ce pare firesc de vreme ce nu cunosc gramatica limbii române unde formele sintactice trăiesc era unei mari sărbători, unde cuvintele se împieliţează şi ideile se îndrăcesc până când limba însăşi izbuteşte o calificare dincolo de noţiuni, pe câmpul în care lucrarea ei se răsădeşte în grai.

CRITICE

de Titu Maiorescu

Apariţia primei cărţi intitulate **Critice** (1874) a lui Titu Maiorescu coincide cu numirea sa ca ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice la Bucureşti şi cu părăsirea definitivă a Iaşilor, criticul stabilindu-se în Capitală. Volumul, publicat la editura Socec, conţinând cinci dintre cele mai importante articole ale sale şi anume **În contra direcţiei de astăzi în cultura română**(1868, data primei publicări), **Despre scrierea limbii române**(1866), **Limba română în jurnalele din Austria**(1868), **Observări polemice**(1869) şi **Direcţia nouă în poezia şi proza română**(1872), reprezintă o sinteză a activităţi ieşene şi face parte componentă dintr-un program mai vast, de data aceasta ministerial, menit să reformeze cultura română.

Cartea consacrată însă sub acest titlu este cea apărută abia în 1892-1893, tot la Socec în Bucureşti, dar cu un cuprins mult mai bogat, necesitând legarea în trei volume (culegerea a fost reeditată în timpul vieţii lui Maiorescu încă de două ori, în 1908 şi în 1915 la editura Minerva). Opera critică a lui Titu Maiorescu pare restrânsă, fragmentară, ocazională, cu atât mai mult cu cât presupune reveniri şi revizuiri, ceea ce ridică întrebarea dacă Maiorescu a fost îndrumător cultural sau critic literar. Îndrumător cultural l-au considerat Eugen Lovinescu şi George Călinescu, nuanţe de scuze găsindu-i Tudor Vianu şi Vladimir Streinu. Nu este însă cu putinţă de negat că Maiorescu întemeiază o direcţie critică în cultura română, prin spiritul critic, ce îl caracterizează, prin darul de a îmbrăţişa cu egală căldură variatele structuri individuale. Se impune aici o distincţie necesară între critica de provenienţă orală şi cea de provenienţă scrisă, Maiorescu exersând-o cu precădere pe cea dintâi (cu atât mai mult cu cât oratoria, de catedră, de cenaclu, în societate, în parlament, este forma sa cea mai obişnuită de manifestare). Formă originară, discursul critic de factură orală presupune o critică

latentă, o fixare a obiectului de studiu, motivarea exhaustivă fiindu-i improprie.

Demersul critic maiorescian se structurează în funcţie de două strategii, despărţite în mod relativ de anul 1872, cel al apariţiei studiului **Direcţia nouă**. Prima strategie este cea numită de Maiorescu însuşi a "criticei generale" ("a sintezei generale în atac") de aspect normativ şi curativ, aplecată spre teoretizare şi spre definire de principii. A doua este consecutivă apariţiei simptomelor de însănătoşire a organismului literar, am putea-o numi a criticii aplicate. Primei faze îi sunt caracteristice marile studii de fixare a reperelor de ideologie estetică şi de combatere polemică, iar celei de-a doua faze studiile de sprijinire şi consolidare a reuşitelor, de lărgire a "albiei curentului celui nou" prin cooptarea unor tineri scriitori. În privinţa ideilor estetice generale care au stat la baza acestei îndelungate activităţi critice s-au purtat, în posteritatea operei maioresciene, numeroase polemici, multe de-a dreptul oţioase. Ideea unei evoluţii a lui Maiorescu de la idealismul concret al lui Hegel (pe care l-ar împărţi la 1867) la idelismul abstract al lui Schelling şi Schopenhauer (1885) este falsă deoarece Maiorescu avea de la început la dispoziţie ambele perspective. În legătură cu studiile sale s-au mai pronunţat numele lui J.F.Herbert, Fr.Th.Vischer ca şi ale reprezentanţilor perspectivei psihologizante de la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Studiile sale au un caracter didactic şi elementar, cu idei curente în estetica idealistă a timpului, bunuri comune în epocă. Meritul lui Maiorescu este de a fi aplicat aceste idei, asimilate şi prelucrate într-un sistem estetic propriu, adaptat, în cadrele literaturii române, cu discernământ şi consecvenţă. Din interiorul acestui sistem şi nu din exteriorul lui putem afla însă ce respinge Maiorescu, şi anume melodramatismul, romanţiozităţile, în general formele romantismului minor, experimentalismul literar (Macedonski), ca şi naturalismul brutal, apreciind cu precădere realismul de coloratură naţională.

Cel mai reprezentativ articol pentru sistemul estetic maiorescian este **O cercetare critică asupra poesiei române de la 1867** (1867, *Convorbiri literare*). Articolul a apărut ca urmare a discuţiilor aprinse

iscate la Junimea din intenţia de a edita o antologie a poeziei române de până atunci, discuţii alimentate mai cu seamă de împotrivirea lui Vasile Pogor faţă de Bolintineanu şi faţă de paşoptiştii consacraţi în general. Din aceste confruntări a ieşit necesitatea unei orientări de principiu în domeniu, necesitatea unei referinţe comune la întrebarea ce este poezia. Este ştiut că la 1861 Radu Ionescu publicase *Principiile criticii*, un articol în care scriitorul paşoptist populariza estetica lui Hegel. Sentimentul junimiştilor era că nu se mai poate face critică paşoptistă (caracterizată prin subiectivism absolut) şi că trebuie stabilit un sistem de principii general recunoscut. Acesta a fost scopul şi efectul articolului scris de Maiorescu. Maiorescu porneşte de la delimitarea elementară între artă şi ştiinţă, arta având ca obiect frumosul, în timp ce ştiinţa se ocupă de adevăr. Definiţia frumosului - manifestarea ideii în materie sensibilă ("das sinnliche Scheinen der Idee"), unde idee înseamnă pasiuni, sentimente, iar materie sensibilă, imagine, e preluată de la Hegel arată Maiorescu. Materialul artei literaturii e, aşadar, imaginea, nu cuvântul. În chip necesar vorbirea poetică trebuie să primească forţa percepţiunii concrete, poezia trebuie să devină, în spiritul celei mai vechi tradiţii estetice o pictură vorbitoare. În acest scop, criticul formulează un set de principii de tip interdicţie sau restricţie şi oferă soluţii. Chiar Maiorescu însuşi recunoaşte însă că nu se face un poet acceptând aceste reguli, cele mai multe de domeniul bunului simţ.

În prima parte a articolului, **Condiţiunea materială a poeziei**, criticul are în vedere procedee de sensibilizare şi materializare a cuvântului, degradat de întrebuinţarea zilnică şi de procesele logice: alegerea cuvântului celui mai puţin abstract (cuvintele se pot substitui la Maiorescu în cadrul aceleaşi paradigme), folosirea epitetului ornant, a personificării, a comparaţiei, a metaforei, a tropilor în general. În seria de interdicţii înregistrăm: comparaţia (metafora) ridicolă ori deja tocită de uzul poetic, florile, stelele şi filomenele, politicul, istoria în versuri ("monstruozitate literară"), diminutivele. Deci nu către expresii sensibile sau către cuvinte pitoreşti va trebui să se îndrepte silinţa principală a poetului, ci, ceva ce trebuie să-l preocupe va fi găsirea expresiei energice, cu răsunetul vibrant şi profund, prins într-o ţesătură

ritmică încărcată de un dinamism puternic.

Cauza pentru care Maiorescu indică în partea a II-a a studiului **Condiţiunea ideală a poeziei** drept idei ale poeziei sentimentele (pasiunile) şi nu "cugetarea exclusiv intelectuală" este viziunea sa asupra artei, care ar fi "repaosul inteligenţei". Poezia e un "product de lux al vieţii intelectuale", produce doar "plăcere estetică" şi de aceea vorbeşte tuturor. Caracteristicile afectului devin caracteristicile poeticului care trebuie să arate "mare repegiune în mişcarea ideilor" ceea ce înseamnă un raport de precizie între idei şi cuvinte (cu orice înmulţire de cuvinte să se înmulţească în aceeaşi proporţie şi suma de idei) şi posibilitatea deşteptării în noi a ideilor proprii (factorul asociativ). Acest din urmă punct vine în contradicţie cu limitativul preconizat, criticul arătându-se un moment teoretician al "vagului" romantic. O a doua cerinţă, şi ea de factură romantică, este exagerarea, mărirea obiectului estetic, ceea ce valorizează interesantul şi poeticul în opera de artă. Cel din urmă principiu de respectat este dezvoltarea grabnică şi crescândă spre culminarea finală. Criticul e evaziv în a afirma idealul estetic ce îl conduce (romantic sau clasic). Prin funcţiunea specială pe care o recunoaşte poeziei - artă a reprezentărilor fanteziei - Maiorescu nu subscrie la "arta cuvântului" a simbolismului francez. Atacul lui Aron Densuşianu privind "plagiatul" din *Estetica* lui Fr.Th.Vischer e lipsit de temei pentru că nimic din ceea ce îi este absolut propriu lui Vischer nu trece la Maiorescu. Ideile comune sunt bunuri ale epocii.

În articolul **Asupra poeziei noastre populare**(1867) criticul, pornind de la culegerea de poezie populară întocmită de Vasile Alecsandri, sprijinindu-şi teza din acelaşi an, apreciază valoarea producţiei folclorice în care vede simpla manifestare dezinteresată şi spontană a unui afect în detrimentul poeziei culte, de resort utilitar, fadă de reflecţii şi simulând subiecte politice şi patriotice.

Articolul **Direcţia nouă în poesia şi proza română**(1872) apare ca o continuare firească a articolului **În contra direcţiei de astăzi în cultura română**(1868). După articolul demolator urmează propunerea constructivă. Curentul junimist trebuia să răspundă atât liberalilor munteni care vedeau în junimism un partid reacţionar, opus civilizaţiei

apusene, care voia să țină țara pe loc, la școala primară și abecedar până se va împlini ciclul dezvoltării sale organice (se recunoaște respingerea teoriei formelor fără fond a lui Titu Maiorescu), cât și ardelenilor pentru care junimiștii erau oameni lipsiți de sentimentul național. Maiorescu a avut tactul și norocul de a asigura continuitatea direcției noi prin autoritatea lui Vasile Alecsandri, elogiat doar cu ciclul de *Pasteluri*. Articolul e celebru prin așezarea lui Eminescu, "poet în toată puterea cuvântului", dar cu doar trei poezii cunoscute (*Venere și Madonă, Epigonii, Mortua est*), după consacratul Alecsandri. Descrierea poeticii eminesciene prin portretul poetului e remarcabilă prin pertinență. "Direcția nouă" e susținută de Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Th. Șerbănescu, Dimitrie Petrino, ca poeți, iar ca literați ori oameni de știință, de Odobescu, Slavici, A.Xenopol, I.Negruzzi, P.P.Carp, Th.Rosetti, Gh.Panu, Alexandru Lambrior, N.Gane, Strat și Burlă.

Eseul **Poeți și critici** (1886) conține pe de o parte o meditație asupra actului critic întreprins până la acea dată (scăderea criticii de direcție odată cu afirmarea deplină a scriitorilor susținuți), iar pe de altă parte o apărare a lui Vasile Alecsandri, evident depășit de Eminescu (cum susținea B.Șt.Delavrancea și A.Vlahuță), din perspectiva valorii de rapsod al evenimentelor social-istorice, de poet național.

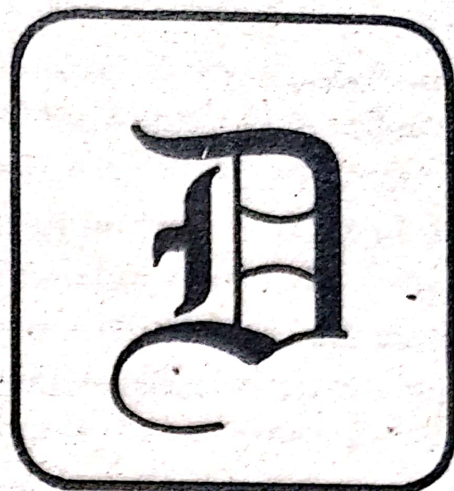
Tot o apărare, mult mai îndreptățită însă, este articolul **Comediile d-lui I.L.Caragiale** (1886). În afara argumentelor estetice, apărarea se datorează și faptului că opera dramaturgului este cea mai puternică expresie literară a criticii culturale și sociale a junimismului îndreptată împotriva formelor fără fond. Studiul își trage adevărata lui importanță din punerea succintă a unor probleme (relația artă-morală), a căror soluționare constituie și astăzi poziția criticii estetice. Moralitatea artei nu este aceea a codului penal, ci constă în înălțarea impersonală a lectorului, mai presus de interesele zilnice, așa încât morala practică e exclusă. Apărarea lui Caragiale de acuzația de imoralitate e transformată în elogiul originalității și valorii sale artistice, articolul impunându-l definitiv. În formularea principiului estetic despre funcția moralizatoare a artei se resimt ecouri din filosofia lui Schopenhauer.

În **Eminescu și poeziile lui**(1889), Maiorescu se arată tot atât

de schopenhauerian ca şi în **Comediile d-lui I.L.Caragiale**. Articolul, publicat în anul morţii poetului, îl aşază pe Eminescu într-un loc cu totul redimensionat. Explorării figurilor spiritului îi urmează o demonstraţie a fundamentării limbii poetice româneşti, care i se datorează lui Eminescu, observaţia cea mai profundă care se putea face pentru a-i clasiciza opera. Previziunea finală atât de austeră în expresie a devenit celebră, fiind imitată ca structură şi inteţie critică de George Călinescu însuşi. Articolul schiţează liniile generale de interpretare în eminescologie. "Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti".

Critica "de direcţie" continuă prin încercările de a anexa şi alte talente tinere, aşa cum s-a întâmplat cu Octavian Goga ori cu Mihail Sadoveanu. Raportul pentru acordarea unui premiu academic *Poeziilor* lui Goga (1906) a iscat discuţii privind o contradicţie maioresciană, criticul admiţând acum subiectul politic. Contradicţie aparentă, întrucât criticul combătuse în realitate "raţionalul" ca idee şi declamaţia ca formă sau, mai general, lipsa de inspiraţie. Politicul ca ocazie de sentiment (patriotismul sincer) i se pare la fel de îndreptăţit să aspire la valoare estetică, sistemul critic maiorescian nesuferind nici o schimbare.

Critica românească îi datorează lui Titu Maiorescu fundamentarea limbajului critic, instrumentele sale elementare, precum şi instituţionalizarea acesui tip de demers intelectual.



DIMITRIE CANTEMIR - SCRIITOR UMANIST
de Vasile Coroban

N-am putea spune că Vasile Coroban (1910, Camenca, Bălţi - 1984, Chişinău, înmormântat în satul de baştină; volume: *Vasile Alecsandri: viaţa şi opera* - 1957; *Studii şi articole de critică literară* - 1959; *Studii, eseuri, recenzii* - 1968; *Romanul moldovenesc contemporan* - 1969, ed.II - 1974; **Dimitrie Cantemir - scriitor umanist** - 1973; *Scrieri alese* - 1983) n-a plătit tribut mentalităţii timpului, după cum n-am avea dreptate, că i-a fost cu siguranţă superior. Dincolo de rătăcirile conjuncturale a fost un împătimit şi un promotor al valorilor. Meritul cultural de seamă al lui e acela de a-şi fi dat osteneala într-o perioadă deloc favorabilă acestei lucrări, de a fi îmbrăţişat întreaga cultură românească, de la cronicari şi Cantemir la Coşbuc, Sadoveanu şi Rebreanu. S-a format intelectual cu o pasiune de autodidact, niciodată slăbită, în luminile benefice ale culturii clasice, preferând soliditatea, siguranţa şi seriozitatea. Panoramele critice vaste au fost realizate cu înregistrarea tuturor datelor problemei, cu concizia şi limpezimea portretizării, cu o ironie fină, vecină cu maliţia (nezoilică, ci aristarhică) şi cu paradă de erudiţie uneori pusă în scheme prestabile. Unui studiu universitar migălos au fost supuse atât genuri ca nuvela, romanul

basarabean, cât şi creaţia lui Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu şi Ion Creangă. Intuiţiile sale depăşesc adesea forma de mentalitate, acceptată formal de critic. Sceptic şi ironic în tratarea contemporanilor, emite judecăţi nedrepte în cazul unora dintre ei (Druţă bunăoară). Fiind mai puţin sensibil la poezie, Corban vede în clasici nişte titanieni, uriaşi, fenomenali, ceea ce îi asigură demonstraţia imparabilă a faptului că, prin valorile pe care le-am realizat, ne proiectăm în universalitate. A fost o demonstraţie cu raţiuni polemice, fireşte, în cadrul socio-cultural basarabean.

Dimitrie Cantemir - scriitor umanist rămâne, prin modul descrierii critice, prin încadrarea lui Cantemir în contextul umanismului universal şi prin formulele sugestive ale intenţiilor şi realizărilor artistice cantemiriene, o carte importantă de istorie literară. Autorul afirmă mai întâi că *Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea* nu este numai un tratat moral, ci o operă pe care o generează relaţiile profund psihologice (ontologic în genere) ale Eului cantemirian cu Lumea. "Eul e o scriere, precizează criticul, ce tinde să arate icoana lumii, văzută de tânărul principe, şi neacceptată ca dreaptă şi destoinică".

Principele Dimitrie Cantemir nu este un filosof oarecare împătimit, ca mulţi alţii, de cultură antică greco-latină. El speră să găsească în ea ceea ce nu putea găsi în "splendorile ofilite ale bizantismului": "Ceea ce caută gânditorul nostru în filosofie, înainte de toate, era ideea de libertate. Iar aceasta nicăieri nu era formulată cu mai multă claritate decât în această filosofie. Nu întâmplător Renaşterea şi Iluminismul înseamnă să prezinte într-un aspect nou ideea de liberate din gândirea greco-latină".

Vasile Coroban deduce din lectura *Istoriei ieroglifice* însăşi cheia propusă de Dimitrie Cantemir: în roman nu găsim - iarăşi - doar precepte etice cu caracter raţionalist, nu doar un şir de imagini simbolico-alegorice. Cantemir sugerează în el teatrul lumii pe care mai târziu îl vom regăsi, într-o viziune policromă, însufleţită şi profund personală, la Eminescu, Creangă şi Caragiale.

Oamenii obişnuiţi sunt în *Istoria ieroglifică* cei care formează

acest theatrum mundi, singur Inorogul sincer, care priveşte de sus, are un punct de vedere superior. Inorogul are, astfel, o perspectivă hyperionică asupra lucrurilor. "În acest sens trebuie înţeles miezul satirei lui Cantemir. Eroii romanului său sunt inferiori naturii, asemănându-se jivinelor, fiarelor şi păsărilor".

Dimitrie Cantemir este în viziunea criticului primul om de cultură care realizează o sinteză între Orient şi Occident, este adică o figură culturală de răscruce; în el se adună nu doar cele două moduri de gândire, ci şi timpurile, în primul rând cel antic şi cel renascentist: "Virtuţile şi viciile omeneşti sunt privite prin prisma gândirii antice şi a înţelepciunii orientale, învăţămintele morale rămânând acelea ale stoicismului antic şi ale umanismului renascentist".

Astfel, se proiectează, în chip piramidal, urieşenia ca dat esenţial al personalităţii lui Cantemir, înfăţişat ca erou de legendă. "Dimitrie Cantemir, conchide istoricul literar, se prezintă în închipuirea noastră ca o imagine superioară a erudiţiei. Dorinţa lui de a cunoaşte legile universului şi mecanismul vieţii sociale e uriaşă, asociindu-se în conştiinţa noastră cu eforturile eroilor de legendă. Aşa apare el în scrisul său,. care poartă semnul îndrăznelii. Dar, înainte de a fi om erudit, Dimitrie Cantemir e om de acţiune".

În firea de erou legendar al principelui ia proporţii uriaşa dorinţă de libertate, precum şi dragostea faţă poporul său, pe care îl credea de asemenea un viteaz.

DIN CLASICII NOŞTRI

de Edgar Papu

Cartea, apărută în 1977, la Editura Eminescu, poartă ca subtitlu: **Contribuţii la ideea unui protocronism românesc**. În prefaţă, autorul îşi revendică paternitatea termenului de "protocronism", gândit în opoziţie cu ideea de sincronism. Prin "protocronism" se înţelege fenomenul de anticipare (de către un scriitor sau un grup de scriitori) a unor tendinţe încă nemanifestate în literatura unei perioade.

Volumul este o culegere de articole despre o seamă de scriitori clasici ai literaturii române (unde prin "clasici" se înţelege "exemplari, de o înaltă valoare"), de la Neagoe Basarab până la Camil Petrescu. E.Papu încearcă să surprindă anticipări româneşti ale unor tendinţe ale literaturii universale. Ideea de protocronism românesc este astăzi discutabilă. Ceea ce nu înseamnă că este complet falsă. Dincolo de "programarea" analizei pentru susţinerea ideii, rămâne însă valoarea ei intrinsecă. Edgar Papu este un critic specializat în cercetarea punctului de armonizare a fondului cu forma. Observaţiile lui de detaliu, de stil şi de limbă, făcute cu multă pătrundere, servesc la descifrarea de noi valori în text.

Primele patru articole sunt dedicate scrierii domnitorului muntean Neagoe Basarab: *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. În scrierea cu valenţe didactice sunt căutate valori literare, cum ar fi: puterea de analiză psihologică şi transpunerea ei într-o formă metaforizată. Un alt articol este consacrat imagisticii lui Dimitrie Cantemir, analizându-se romanul alegoric al acestuia, *Istoria ieroglifică*. E.Papu găseşte în reprezentările lui Cantemir un sens simbolic, văzându-le pe toate îndreptate spre nimicirea orizontului familiar al inorogului. Imagistica nimicirii creează astfel dimensiuni poetice operei cantemiriene, înconjurând întruparea fãpturii de basm a inorogului,

izolată ca şi Luceafărul într-un spaţiu ideal.

Următorul articol vizează reconsiderarea valorii lui Costache Neguzzi, mai precis a capodoperei acestuia, *Alexandru Lăpuşneanul*. Dincolo de elogiile lui G.Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, E.Papu analizează nuvela lui Negruzzi din perspectivă modernă, relevând obiectivitatea autorului ca pe o anticipare a prozei realiste. Articolul **Heliade şi secolul XX** urmăreşte sinteza de clasic şi romantic din *Zburătorul* ca pe o trăsătură modernă, amestecul fiind de altfel caracteristic paşoptiştilor. Două articole îi sunt dedicate lui Vasile Alecsandri, ale cărui Pasteluri sunt comparate cu picturile impresioniste, ele adăugând o nuanţă de diafanizare asiatică modelului parnasian. Criticul se ocupă de asemenea de evocarea iernii în poezia lui Alecsandri.

Sub titlul **Glosse eminesciene** sunt grupate cinci articole despre Mihai Eminescu: **Naţional şi universal, Simfonica eminesciană, Ambivalenţa visului, Gândire şi gând** şi **Universul cuvântului**. Autorul pleacă de la observaţii de detaliu pentru ca apoi, extinzându-le, să ajungă la concluzii de ansamblu. Metoda este a inducţiei, argumentele sunt stilistice. Observaţiile particulare sunt în general revelatoare, concluziile sunt însă tributare perspectivei critice. În continuare, două articole despre Ion Creangă şi I.L.Caragiale urmăresc să-i încadreze pe cei doi mari scriitori în universul receptării moderne a literaturii. La Ion Creangă se descoperă în "ritmurile muncii" o cadenţă ritualică, iar la I.L.Caragiale se caută în *O scrisoare pierdută* simbolul unei crize sociale şi morale externe şi independente de particularităţile stricte de epocă.

Articolul despre Mihail Sadoveanu (**Ochiul lui Kronos - Mihail Sadoveanu**) este scris implicat, apărând evidentă o afinitate între critic şi autorul discutat. Plecând de la afirmaţia lui Paul Anghel că Sadoveanu creează în universul literar omul de duminică şi de sărbătoare (inexistent în literatura europeană a vremii lui), E.Papu dezvoltă ideea unui scriitor al viitorului, îndreptat spre natură. Mesajul esenţial al operei sadoveniene ar fi deci acela al împăcării omului cu timpul şi natura, refuzul vitezei în favoarea adâncimii.

Galaxia Blaga-Brâncuşi se ocupă de stabilirea unor afintăţi

între cei doi mari artişti şi de înscrierea spaţiului ideatic explorat de ei între stelele fixe ale umanităţii contemporane. Articolul despre Mateiu Caragiale este interesant prin revelarea aspectului compunerii *Crailor de Curtea-Veche*. Multe coordonate ale literaturii sunt anticipate de scriitorul atât de deosebit care a fost Mateiu Caragiale: obsesia avatarului este continuată şi valorile ei sunt îmbogăţite prin atmosfera extraordinară a Balcanilor cu nostalgia Apusului.

Următorul articol înscrie opera Hortensiei Papadat-Bengescu în linia literaturii feminine a prozatoarelor britanice, criticul reuşind să subordoneze eforturile tehnice ale autoarei unei încercări sublime de a căuta valoarea dincolo de capcana realităţii.

Ultimul articol îi este consacrat lui Camil Petrescu, văzut ca un reprezentant desăvârşit al spiritului Bucureştiului interbelic, paradoxal împărţit între mizeria colectivă şi luxul individual. Ultimul capitol, **Prolog către viitor**, încearcă să aducă toate contribuţiile anterioare în cadrul unei continuităţi teoretice. Concluziile sunt discutabile. Cartea se încheie cu un indice de nume.

DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAŞE

de Paul Zarifopol

Intelectual de largă cultură, unul dintre reprezentanţii remarcabili ai eseului românesc, editorul şi admiratorul lui Caragiale, Paul Zarifopol se impune printr-o gândire estetică unitară, prin rigoare şi minuţie în analiză. Spirit disociativ şi de o mare fervoare intelectuală, se declară adversar imposturii intelectuale şi morale. În spirit maiorescian, eseistul este un apărător avizat al autonomiei esteticului, al specificităţii şi independenţei artei. Raportul dintre modernitate şi tradiţie, dintre scriitor şi public, dar şi denunţarea banalităţii agresive şi a fanatismelor artistice sau politice constituie coordonatele esenţiale din eseistica lui Paul Zarifopol.

Volumul **Din registrul ideilor gingaşe** (1926) cuprinde câteva linii directoare, cum ar fi: critica gândirii dogmatice, anticlasicismul, combaterea autobiografismului şi a sentimentalismului, disocierea dintre emoţia psihologică şi cea estetică, etc. În eseul **Tipul politic** se exprimă un punct de vedere original cu privire la politică şi la tipul politic, subliniindu-se ideea că dincolo de ceea ce se numeşte pretenţios, activitate de stat şi bărbat politic, se ascunde o primitivă sete de putere. În fond politica, spune Zarifopol, e "un sistem de fapte şi intenţii prin care cauţi a impune - până la totală substituire, dacă se poate - voinţa ta, voinţei altuia. Metodele sunt pumnul, zbieretul viguros, ameninţarea şi făgăduinţa. Eseistul arată că tipul politic este de fapt cel care pune stăpânire pe bunuri produse prin activitatea altor tipuri umane, doreşte stăpânire, să poruncească, să fie ascultat, admirat, linguşit, cu cea mai fanatică stupiditate, să doboare şi să strivească. Tipul eminamente politic manifestă un dispreţ suveran în aport cu celelalte activităţi, în afară de a sa proprie, celelalte fiind meserii, iar a lui singură e demnitate. Îngâmfarea aceasta se manifestă la toate nivelele puterii. Eseistul citează

cazul lui Napoleon Bonaparte, care a maltratat în public pe bătrânul savant Lamarck până l-a făcut să plângă.

Paul Zarifopol face o paralelă între tipul tehnic, prin care eseistul înțelege creatorul de valori materiale științifice sau artistice și tipul politic. Tipul tehnic, creatorul e o ființă nouă, rară, superbă expresie a speciei umane, pașnic, harnic, generos, nonviolent, spiritualizat, detașat. Omul politic reprezintă perpetuarea barbariei originale, expresie a instinctului și a violenței elementare, o anexă zoologică.

În alte eseuri își exprimă indignarea împotriva sistemelor filozofice iraționaliste. În eseul **Paradoxul impreciziei** condamnă iraționalismul și sofismul impudic, incompetența fără scrupule, prostia și frivolitatea diletantă, care se răsfață mitocănos sub protecția unui autor filosofic, Bergson, a cărui filosofie iraționalistă este comparată cu o "palmă zdravănă" care a eliberat lumea de încurcăturile exasperante ale reflecției și a trimis-o în "danțul superb" al instinctelor.

În eseurile lui Zarifopol există însă atitudini paradoxale. Cel care clama înapoi la "precizie și la raționalitate", paradoxal, condamnă clasicismul, care e produs prin excelență al rațiunii. Clasicismul e condamnat pentru stilul "drept, liniar, uscat, aspru, cenușiu", pentru că obligă geniul francez să prezideze "o întreprindere de industrie nemțească" (**Stilul clasic**).

O atitudine consecventă în eseurile lui Zarifopol este cea estetică. Eseistul desparte arta, în modul cel mai categoric, de elementele care i-ar putea altera specificul. În eseul **Cetățeanul și literatura lui** combate, cu argumenete de bun simț, gustul cetățenilor pentru literatura cu concluzii politice sau moraliste"gros subliniate". În eseul intitulat **Clasicii** desființează pe marii clasici ai literaturii universale. Discursurile din dramele lui Schiller, portretele lui La Bruyere sunt pline de nume grecești fără noimă, pictura lui Rafaël suferă de insuficiență vizuală, cultura postrafaelită e "exasperantă". Descoperim, mai degrabă decât aristocratism intelectual, o atitudine noocratică (de la grecescul noos - idee și cratos - putere), potrivit căreia "aristocratică autentică e singură știința". De asemenea rădăcini provine, probabil, și elogiul omului tehnic din eseul **Omul politic**.

Eseistul are totuşi, admiraţie pentru anumite idei şi personalităţi ca: Proust, Valery, Tolstoi, Dostoevski, Eminescu, Arghezi, Caragiale. Antipatiile sale sunt: locul comun, grimasa, moftul, sentimentalismul, violenţa, sistemele filosofice iraţionaliste, politica, vulgul instinctual, literatura convenţională. Îşi manifestă consecvent antiptia faţă de multe personalităţi politice şi literare, cum ar fi: Napoleon, Contele Tisa, Racine, Goethe, Voltaire, Saine-Beuve. Paul Zarifopol se impune prin maliţie intelectuală, erudiţie, ingeniozitate, ironie, stil alert, caracterizări precise. I se reproşază atitudinea negativă faţă de unele valori ale literaturii clasice universale.

DUBLA INTENŢIE A LIMBAJULUI ŞI PROBLEMA STILULUI

de Tudor Vianu

Care este importanţa şi valoarea unui savant ca Tudor Vianu în istoria literaturii şi culturii româneşti o spune în primul rând opera lui şi ecourile acesteia în timp. Filolog, teoretician, publicist, eseist, filosof, stilistician, estetician, Tudor Vianu descinde din şcoala maioresciană fiind însă un autentic inovator şi un erudit care a încercat a crea un sistem estetic. Studiul **Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului** constituie o teoretizare expozitivă pentru volumul *Arta prozatorilor români* (1941), "carte capitală" (Henri Zalis) întâmpinată cu unanimă apreciere în epocă şi rămasă un punct de referinţă al stilisticii estetice. Între lucrări ca: *Dualismul artei* (1925), *Fragmente moderne* (1925), *Arta şi frumosul. Idealul clasic al omului* (1934), *Estetica* (1934) şi *Probleme de stil şi artă literară* (1955), *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică* (1957), *Studii de literatură universală şi comparată* (1960), *Arta prozatorilor români* e rezultatul unui travaliu de 20 de ani.

Esenţiala inovaţie pe care o operează autorul în domeniul stilistic se află la nivelul grupărilor de scriitori care aici se face pe verticală, în funcţie de tendinţe, afinităţi, înrudire a evoluţiilor individuale. Pornind de la o recunoscută problemă a stilisticii teoretice, aceea a dublei intenţii a limbajului, studiul cu acest titlu ajunge în final la definirea stilului şi la enunţarea a două principii ce stau la baza analizei scriitorilor (60 la număr) pe care îi cuprinde volumul. Explicaţia e însoţită de exemple şi pe cât de succint, pe atât de convingător este demersul teoretic.

Cele două intenţii ale limbajului, solidare, dar şi diferite în acelaşi timp sunt acelea de a comunica şi de a reflecta. Prin urmare, "cine vorbeşte comunică şi se comunică; sau, cu alte cuvinte, limbajul îndeplineşte două funcţii: cea "tranzitivă" şi cea "reflexivă", două funcţii

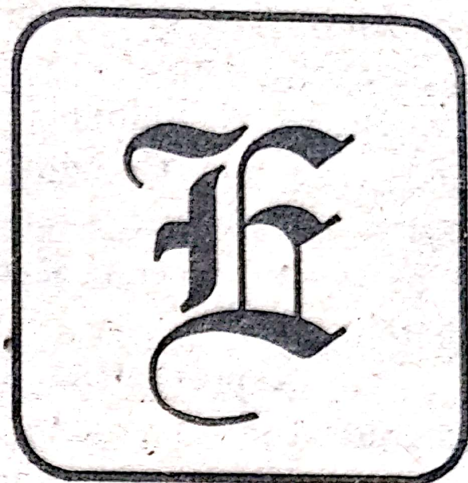
în relaţie directă cu faptul de a organiza "un raport social" sau de a elibera "o stare sufletească". În legătură cu cele enunţate, Vianu precizează: "Se reflectă în el în limbaj" omul care îl produce şi sunt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare".

Esteticianul discută mai departe raportul dintre cele două intenţii. El este de inversă proporţionalitate. Aceasta înseamnă că pe măsură ce valoarea "tranzitivă" creşte, cea "reflexivă" scade, că o formulare cu un grad de generalitate mare a sacrificat adevărul ei subiectiv. Aici autorul studiului exemplifică prin enunţuri din domeniul matematicii şi al fizicii care se pot "transmite oricărei inteligenţe omeneşti", dar care nu comunică nici un "reflex" al intimităţii celui care le emite. Nu la fel se întâmplă în cazul unui fapt poetic de limbă, a cărui circulaţie e mult mai restrânsă pentru că "nu toţi cititorii... vor putea realiza intenţia lui reflexivă". Tranzitivitatea unui enunţ poetic e deci mult scăzută în favoarea reflexivităţii lui. Un alt raport luat în discuţie este acela al cooperării celor două intenţii ale limbajului. Excluzând faptele lingvistice din domeniile ştiinţifice, ca legi generale în care reflexivitatea lipseşte cu desăvârşire, autorul precizează că pretutindeni altundeva cele două intenţii colaborează. Chiar dacă reflexivitatea e atenuată - ceea ce se întâmplă în limba comună, practică, dar şi în scrisorile de afaceri sau de politeţe - ea există totuşi, dincolo de convenţionalismul lor. Dar esteticianul îşi propune să discute şi aspectul reflexivităţii absolute. Exemplul delirului unui nebun şi al "automatismului psihic" sau al "dictării subconştientului" în poezia suprarealistă au ca efect "desocializarea expresiei". Textul obscur e acela născut din adâncimi mult prea intim subiective şi de aceea comunicarea cu alţii nu se mai realizează. Dimpotrivă, interesul scriitorilor pentru accesibilitate determină scăderea valorii reflexive şi deci superficialitate şi convenţionalism. Acestea sunt deci cele două pericole ce ameninţă textul literar: obscuritatea şi superficialitatea. Pentru a demnostra că "peste ştirea nudă se adaugă aureola unei ambianţe subiective", Tudor Vianu exemplifică printr-un pasaj sadovenian în care distinge expresiile cu valoare tranzitivă îmbogăţite de intenţia

reflexivă ce se resimte la nivelul expresiei. Aici esteticianul ajunge la definirea stilului. Mai întâi stilul este, scrie esteticianul, "ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic". El este şi "expresia unei individualităţi" dar, deşi afirmaţia a mai fost făcută (în alţi termeni) de către diverşi teoreticieni, ea nu e suficientă, întrucât, aşa cum o dovedesc ştiinţele sociale moderne, individualitatea este produsul "de interferenţă a mai multor feluri generale de fi". De aici posibilitatea şi necesitatea de a introduce în anumite curente intelectuale, morale şi estetice scriitori comentaţi. Existenţa stilurilor şi a curentelor e la fel de autentică precum este existenţa individualităţii.

Prin urmare studiul aplicat operei scriitorilor în *Arta prozatorilor români* are în vedere nu numai "particularitatea lor stilistică individuală", ci şi "curentele stilistice care îi cuprind". Conceput ca preambul şi avertisment al volumului amintit, dar şi ca studiu teoretic detaşabil de acesta, **Dubla intenţie a limbajului...** delimitează câteva idei ce se pot constitui în premise ori principii ale studiului analitic asupra textului literar. Şi dacă acest studiu şi acest demers analitic pe care îl regăsim la nivelul volumului nu s-au perimat, aceasta se datorează, după cum bine observa Şerban Cioculescu, culturii estetice a lui Vianu, ştiinţei lui superior pedagogice şi, adaugă Henri Zalis, metodei.

La nivel teoretic, Vianu îmbogăţeşte cu aceste idei principiile enunţate şi discutate în capitolul *Stilistica* din *Estetica* şi în cursul de stilistică predat în 1942-1943 revine şi nuanţează. Dincolo de nivelul teoretic, strategiile esteticianului şi stilistului, instrumentele investigării au dus la analize deosebit de valoroase pentru cunoscătorul de literatură şi pentru specialişti.



EMINESCIANA

de Perpessicius

Nume care s-a impus în conştiinţa cititorului prin editarea operei lui Mihai Eminescu, Perpessicius este istoric şi critic literar, folclorist , eseist şi poet. Membru al Academiei Române, director general al Bibliotecii Academiei, al Muzeului Literaturii române şi al revistei Manuscriptum, în comentariile critice se dovedeşte un analist subtil, care nu foloseşte afirmaţii şi negaţii categorice, dar gradează nuanţele în aşa fel încât în acestea să poată fi descifrată întreaga să atitudine faţă de textul analizat. E.Lovinescu îl încadrează pe Perpessicius în cea de a treia generaţie postmaioresciană, alături de G.Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu., dorind să sublinieze ataşamentul acestuia faţă de principiul estetic şi faţă de perspectiva stilistică în critica literară. "Perpessicius, scria în acest sens P.Constantinescu, face critică de amplă comprehensiune şi de simpatie principială... Critica sa descrie, discriminează şi semnalează".

În scrisul clasicizant al lui Perpessicius se constată un evident interes faţă de opere literare din perioade diferite, pe care le analizează cu minuţie şi le introduce într-un cadru larg de refeinţe literare. Asemenea

aprecieri avea să exprime despre opera lui Mihai Eminescu, Mateiu I.Caragiale, Dinicu Golescu, V.Voiculescu, M.Sadoveanu, T.Arghezi, Ion Barbu, Al Philippide, Hortensia Papadat-Bengescu, Panait Istrati, Gala Galaction. Ca inițiator și prim realizator al monumentalei ediții a operei eminesciene, a reușit, prin efortul de benedictin risipit de-a lungul a peste trei decenii, să descopere calea spre rerstituirea științifică a marelui poet.

Reprezentând dimensiunile unui tezaur imens, transcris și interpretat într-o viziune nouă, pe baza criteriului evolutiv al creației și cu o sistematizare iguroasă a variantelor, ediția Perpessicius, în cele trei volume reprezentând poezii tipărite în timpul vieții, cu note și variante, publicate succesiv în 1939, 1943, 1944, continuă și se edifică prin publicarea volumelor IV (1952) și V (1952) de poezii postume, cu variante și încercări, și cu cel de al VI-lea volum (1963) de poezie populară, culeasă și prelucrată de poet. Dovedind o bună cunoaștere a manuscriselor lui Mihai Eminescu, care au stârnit interesul atâtor cercetători devotați, Perpessicius a realizat o impunătoare lucrare de filologie, de critică și istorie literară, situându-se astfel pe un loc de frunte în strălucita serie a editorilor eruditi ai operei poetului nostru național. "Integrală și critică, spunea Perpessicius în **Prefață** la volumul I, ediția aceasta năzuiește să ducă la bun sfârșit împlinirea acelui corpus eminescian, la care și memoria poetului și obligațiile culturii contemporane, și năzuințele an de an amânate, au deopotrivă dreptul". Metoda de lucru a editorului savant îndreptățea pe Vladimir Streinu să numească primul volum al ediției Perpessicius "monumentul cel mai fălos al culturii noastre, al poeziei, al criticii și al artei tipografice în același timp".

Eminesciana este, de fapt, "o culegere de articole, de inegală extensie, pe care autorul volumului le-a scris de-a lungul celor treizeci de ani câți a petrecut în intimitatea manuscriselor eminesciene". Volumul reunește studii și articole despre "astrul polar al poeziei românești" publicate de Perpessicius, aproape cinci decenii, în presa timpului. În prima secțiune a cărții (**Eminesciana I**)sunt reproduse integral studiile publicate în volumul din 1971. A doua secțiune (**Eminesciana II**)

însumează studii care n-au fost cuprinse în volumul tipărit în timpul vieţii criticului, adăugându-se şi amplul studiu monografic dedicat poetului, adus ca introducere la ediţia *M.Eminescu - Opere alese*, 1964.

Din cuprinsul volumului am reţine câteva titluri semnificative şi de interes prioritar în procesul studierii operei eminesciene în şcoală: **Proza literară a lui Eminescu, Creaţie şi divertisment folcloric la Eminescu, Satira la Eminescu, Eminescu şi folclorul, Postumele lui Eminescu, Cultul lui Eminescu, Actualitatea lui Eminescu, G.Călinescu - Viaţa lui Mihai Eminescu** etc. Referindu-ne la studiul **Eminescu şi folclorul**, spre exemplu, să reţinem părerea lui Perpessicius: "Culegător de folclor de toate speciile şi magician inspirat, capabil să transforme, prin necontenite filtrări, materialul brut al basmului în suprascelestă poemă *Luceafărul*, nici unul din aspectele activităţii folclorice a lui Eminescu nu este trecut cu vederea". Legăturile lui Eminescu cu folclorul sunt "pe cât de numeroase, pe atât de diverse şi ele pot fi urmărite de-a lungul întregii sale vieţi". Analizând filiaţiile operei lui Eminescu şi literatura populară, criticul arată că poeziile lui Eminescu,"deşi altoiuri în tulpina de supradistilate seve ale creaţiei populare, sunt şi rămân inegalate poeme originale de inspiraţie folclorică". "Admirator predestinat al creaţiilor populare, Eminescu şi-a făcut ucenicia în chiar grădinile îmbălsămate ale folclorului de la care a împrumutat atâtea miresme şi atâtea podoabe pentru propria sa creaţie poetică".

Referindu-se la activitatea de critic literar a lui G.Ibrăileanu, Perpessicius îl socoteşte drept "unul din cei mai erudiţi eminescologi ai noştri. Cercetările sale s-au purtat îndeosebi asupra criticii de texte". "Am salutat la timp şi cu binecuvenită emoţie, ne spune criticul,apariţia acestei magistrale lucrări". Perpessicius se referă la *Viaţa lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. G.Călinescu, a surprins "resorturile sufleteşti ale poetului", încetăţenind "un Eminescu omenesc şi magnific".

În unele studii Perpessicius dezvoltă cu argumente ideea că opera lui Eminescu este mereu actuală, iar "Eminescu este pentru noi, patronul canonizat al scrisului românesc". Pentru Eugen Simion Perpessicius este un critic erudit, comentariile fiind "de un graţios cărturărism. Criticul e un virtuos al stilului artistic".

EMINESCIENE

de G.I.Tohăneanu

Preocupându-se cu stăruinţă şi pilduitoare izbânzi de lingvistica poetică şi de stilistică, îngemănând cu ardoare planul teroretic cu cel aplicativ prin cărţile sale: *Studii de stilistică eminesciană*, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, *Arta evocării la Sadoveanu*, *Expresia artistică eminesciană*, *Dincolo de cuvânt* etc., G.I.Tohăneanu luminează obârşia ascunsă, feţele nebănuite, mutaţiile semnatice, afinităţile latente ale "întâiului mare poem al lumii" (L.Blaga) care este limba, în nobila ei variantă românescă. Cultul limbii, cu rezonanţe adânci în sensibilitate şi în conştiinţă, dobândeşte cele mai alese împliniri în ograda înmiresmată cu nuanţe şi esenţe tari a creaţiei eminesciene. Apărut ca semn de veneraţie peste veacuri în anul centenarului Eminescu, volumul **Eminesciene** situează opera măiastră sub zodia greului prin trudnica râvnă de a da altă sunare graiului din veac, într-o sublimă laudă a simplităţii.

Studiul **Citatul omagial** desluşeşte corespondente lexicale, morfologice, sintactice şi semantice între poezia lui Eminescu şi cea a înaintaşilor evidenţiind sporul dobândit de cuvânt prin asimilarea şi adaptarea la o viziune de inegalată profunzime şi rezonanţă afectivă şi culturală.

Astfel cuvântul cer deţinând locul 70 în statistica frecvenţei lexicului eminescian şi poziţia 12 între substantivele poetului este un substantiv de rang superior, deprins să slujască autorul cu "nemargini de gândire", contemplând înălţimile albastre, colindând văile sure ale haosului, coborând în genunea primordială. Pe lângă sinonimele lui parţiale boltă şi tărie Eminescu mai foloseşte sinonimele figurate: mormânt albastru, ocean de stele, catapeteasma lumii, a stelelor imperiu, ţara steloasă şi întinsă, marea cea albastră, vama lumii, spaţiu stelar

nemărginit etc. Unele păstrează termenul propriu cer, iar altele aspiră spre fuziunea cer-pământ-apă. De la *Mureşianu* a preluat Eminescu substanţa unor imagini din *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, unde adjectivul nervos semnifică "viguros, puternic, energic, plin de nerv, în neastâmpăr".

În ţesătura poemului satiric *Junii corupţi* răzbat ecouri din cântul şapte al *Ţiganiadei* prin detestarea moleşelii, lenei, laşităţii, intrigilor amoroase ale jocurilor de noroc, preocupărilor vestimentare excesive ale tineretului vremii.

La nivelul imaginii poetice o asemănare se regăseşte în descrierea consecinţelor elanului patriotic al oştirii române (*Scrisoarea III*) şi al lui Vlad Ţepeş (*Ţiganiada*). O identitate structurală între *Scrisoarea III* şi *Ţiganiada* apare prin repetarea în fruntea versului a locuţiunii adverbiale: "În zadar striga-mpăratul ca şi leul în turbare (...)/ În zadar flamura verde o ridică înspre oaste" - "În zădar Hamza oşti împrăştiate/ Va să-adune, răsboiu să-ntrejească,/ În zădar a le-ndemna să bate".

Denumind resturile spicelor şi păstăilor după treierat - pleava se îmbogăţeşte în semnificaţii prin extensiunea figurată care îi adaugă sensurile "nimicuri, fleacuri, inconsistenţă, precaritate, obiect derizoriu supus hazardului". I.B.Deleanu introduce substantivul într-o locuţiune verbală - a vorovi (a vorbi) pleve, sub model popular, iar la Eminescu simbolul intră în alcătuirea metaforei: "Păgânătatea e ca pleava vânturată" (*Scrisoarea III*), "Tu în cap nu ai grăunţe, numai pleavă şi puzderii" (*Călin - file din poveste*).

În studiul **"Dorinţa" sau trimiterile textului poetic**, G.I.Tohăneanu explică subtila consonanţă dintre titlu şi mijloacele poetice convergente în focalizarea ideilor şi stărilor afective: "În sens larg, dorinţă se încadrează în larga serie sinonimică a substantivului dor - ca şi alean, jind, nostalgie etc - cu observaţia că starea sufletească pe care o presupune se orientează exclusiv către viitor, în timp ce dorul, fără a-şi îngrădi orizontul speranţei, se răsfrânge cu precădere spre trecut, hrănindu-se dintr-un regret, dintr-o durere.

În plan gramatical, această privire spre viitor conduce spre renunţarea la timpurile trecutului, dintre cele 14 verbe predicative 6

aparţinând indicativului viitor, 5 conjunctivului prezent cu valoare de optativ, 1 imperativului, rugăminţii şi îndemnului, 2 indicativului prezent cu referinţă la cadrul natural etern în molcoma-i mişcare.

În prima strofă imperativul "Vino!" implantează dorinţa într-o natură specific eminesciană reprezentată prin substantivele codru, izvor, crengi, unde verbele la prezent tremură şi ascund prelungesc sfielnic şi tainic clipa în eternitate.

Strofa a doua este dominată de conjunctivul cu sens de optativ prin verbele care cuprind gesturi intime, tandre, surdinizate, râvnite de sufletul fierbinte al poetului: să alergi, să cazi, să desprind, să ridic.

Cele 6 verbe la viitor împânzesc strofele a treia (3) a cincea (2) şi a şasea (1), jumătate dintre acestea avându-i pe cei doi îndrăgostiţi ca subiect inclus (şedea-vei, vom fi, vom visa), iar cealaltă jumătate (or să cadă-repetat, îngâna-ne-vor) adăugând participarea elementelor naturii cu freamătul lor gingaş, protector. Alternează formele literare (vom visa, vom fi) cu cele populare (or să cadă) şi inverse (şedea-vei, îngâna-ne-vor), rezultând o linie melodică unduitoare, favorabilă prelungirii visului în eternitate, ca în poeziile *Floare albastră* şi *Mai am un singur dor*. Forma "îngâna-ne-vor" prelungeşte prin aliteraţie vibraţiile consoanei nazale n, amplificând starea de somnie, de toropire a conştiinţei sub vraja armoniei cosmice propulsoare a visului de iubire.

Înteţiri sugestive conţine îndeosebi studiul **Glosse stilistice la "Luceafărul"**. În capodopera eminesciană adverbul "sus", prins uneori în locuţiunea adjectivală sau adverbială "de sus" revine cu insistenţă nu doar pentru poziţionarea astrului în înnaltul cerului ci şi spre a-l delimita în plan moral de pământeni. Hyperion se prezintă Cătălinei orgolios: "Eu sunt Luceafărul de sus", iar aceasta constată cu regret că el "se înalţă tot mai sus", lăsând-o pradă neputinţei de a-şi depăşi limitele, într-o admiraţie pasivă. În finalul poemului locuţiunea adverbială "de sus" separă tranşant destinele celor doi aspiranţi la iubire, Hyperion privind de la distanţă cosmică idila pământeană dintre Cătălin şi Cătălina: "Hyperion vedea de sus/ Uimirea-n a lor faţă". Insistenţa Cătălinei de a-l desprinde pe Hyperion din "locul lui menit în cer", forţând legile firii, se manifestă în chemarea jinduitoare ce repetă chiar pleonastic verbul

a coborî în tovărăşia complementelor circumstanţiale de loc sinonime: "în jos" şi "pe pământ" ("Cobori în jos, luceafăr blând"; "Tu te coboară pe pământ"), opuse lui "sus". Deosebit de expresiv este verbul la diateza reflexivă a se rupe introdus pentru a sugera silnicia dezechilibrului provocat prin ieşirea astrului din tiparele stabile şi armonioase ale cosmosului: "S-a rupt din locul lui de sus".

Cuplarea în coordonare a epitetelor "ochii mari şi grei" adună o suferinţă prelungită în neodihnă a Cătălinei, în vreme ce "ochii mari şi minunaţi" ai Luceafărului scrutează abisurile interioare. Ca şi în limba populară, dar cu alte, mai nuanţate inflexiuni ale sensului, adjectivul "greu" devine substantiv într-una din replicile lui Hyperion către Demiurg: "De greul negrei vecinicii/ Părinte, mă desleagă", iar înţelesul lui se abstractizează, cuvântul ajungând sinonim parţial cu "sarcină, povară, morală".

Rar se înfiripă în *Luceafărul* neologismele - doar 14 - castel, sferă, ocean, chaos, marmoreu, palid, himeric, demon, amor, paj, nimb etc., majoritatea grupate în portretizarea lui Hyperion. În derularea idilei dintre Cătălin şi Cătălina predomină termeni şi sintagme populare ce alimentează tonul şăgalnic: bată-i vina, arz-o focul, acu-i acu, să-ţi încerci norocul, mări, ia dut` de-ţi vezi de treabă, să nu mai stai pe gânduri, să-mi dai o gură, dă-mi pace, dor de moarte, din bob în bob, stai cu binişorul, şi ni s-or pierde urmele. "În locul lor prind să se înfiripe acorduri grave de orgă, parcă într-o catedrală a văzduhului unde răsună, multiplicate în infinit, cuvintele Demiurgului: " - Hyperion, ce din genuni/ Răsai c-o întregă lume". Niciodată versul poetului nu vine de la o asemnea depărtare, niciodată parcă el nu coboară atât de sus".

Rare sunt şi arhaismele, poetul neuitând că se adresează contemporanilor şi generaţiilor următoare: crezământ - încredere, au - particulă simţită ca un sau interogativ ("Au nu-nţelegi tu, oare?"), geană, încrede - încredinţează, străluce, mai mult ca perfectul analitic au fost căzut, negaţia simplă nici, în locul celei duble nici nu ("Nici ştiu").

Cu un neîntrecut simţ al limbii alternează Eminescu timpurile verbelor. Călătoria lui Hyperion spre creator demarează prin verbul porni, aşezat într-o propoziţie simplă, izolată, unde perfectul simplu se

angajează într-o opoziţie cu mînunchiul de verbe la imperfect care urmează: creşteau, treceau, părea, vedea, izvorau. Antiteza timpurilor verbale susţine antiteza semantică dintre clipă şi eternitate. Prin prezentul dramatic: înconjur, zboară, piere, ajunge, încearcă etc. poetul îl integrează şi pe cititor în spectacolul regresiunii spre origini. "În primele strofe, descriptive ale poemului, alternanţa prezent - imperfect manevrată aproape istematic prilejuieşte imagini cinematografice cu plan dublu, de o impresionantă imobilitate scenică, îndepărtând şi apropiind de obiectiv nu numai în timp, ci şi în spaţiu, cele două personaje". "Ameţitoarele imagini din *Luceafărul* sunt rezultatul unor asocieri lexico-sintactice surprinzătoare, săvârşite între vocabule care, considerate izolat aparţin limbii comune".

În viziunea poetului, Hyperion "părea un fulger ne-ntrerupt", alianţă între strălucire şi viteză a luminii, unind aspectul spaţial cu cel temporal. În *Scrisoarea III*, imaginea "fulger lung încremenit/ Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit", conturează metaforic aureola închinată de natura măreaţă triumfului moral al românilor în confruntarea de la Rovine.

Fraza poemului se impune prin simplitate şi supleţe, raportul de subordonare cedând în favoarea coordonării. Recuperând pentru limbajul artistic "cuvintele cele mai banale, ostenite de uz şi vlăguite de uzură", evitând fabricarea altora prin derivare, Eminescu solemnizează vechea zidire a limbii române.

EMINESCU. MODELE COSMOLOGICE ŞI VIZIUNE POETICĂ

de Ioana Em.Petrescu

Nume de referinţă în viaţa culturală universitară, eminescolog de o eruditie excepţională, prezenţă fascinantă la catedra Filologiei Clujului, Ioana Em.Petrescu este, încă, în ciuda dispariţiei premature în urmă cu puţini ani, una dintre imaginile cele mai luminoase ale dascălului de înaltă ţinută academică, ducând mai departe, spre profunzimi, lucrarea tatălui său, profesor Dimitrie Popovici. La numeroasele contribuţii în publicistica literară clujeană, Ioana Em.Petrescu adaugă studii mai ample în care vigoarea şi fineţea gândirii sale critice, interpretative se întâlnesc cu vastitatea culturii sale.

Text esenţial, credem, pentru lectorul modern al poeziei şi prozei eminesciene care caută filiaţii şi o viziune superioară asupra creaţiei marelui poet, studiul din 1978 apărut la Editura Minerva cu titlul **Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică** face un periplu al celor mai valoroase texte eminesciene prin problematica lor, prin mijloacele artei poetului. Materia cărţii se distribuie în 6 capitole.

Cel dintâi, **Modele cosmologice**, fixează premisele ce pregătesc reperele interpretării viziunii poetice. "Modelul cosmologic este expresia sentimentului existenţei în lume, a raporturilor originare pe care fiinţa le stabileşte cu universul". Există aşadar, corespunzător fiecărei epoci sau opere, un "model cosmologic adoptiv" în care se fixează universul poetic. Nu e vorba de modelul ştiinţific, ci de unul conceput ideatic, filosofic. Acest model este, de cele mai multe ori, adoptat inconştient. Autoarea expune în acest capitol principalele modele cosmologice, începând cu cel pitagoreic: un univers sferic, alcătuit după legi matematice (deci inteligibil), concentric, muzical, unic, finit, însufleţit. Modelele următoare aduc o modificare ce nu neagă sfericitatea, inteligibilitatea,

unicitatea; ele propun însă structura geocentrică. Pentru Platon, universul e creaţie a Demiurgului geometru care l-a alcătuit tot sferic, viu, de esenţă divină, mişcat de Sufletul Lumii, aflat în centrul lui. Dincolo de marginile universului platonician "nu există nimic". Pământul e nucleul acestei lumi străbătute prin centru de Fusul Necesităţii şi Coloana de Lumină (axis mundi în gândirea mitică).

Modelul aristotelic nu aduce modificări esenţiale. Nemaifiind el însuşi zeu, ci creaţie a acestuia, universul e susţinut în mişcarea lui de atracţia pe care o exercită divinitatea asupra materiei, de "iubirea" sau nostalgia materiei spre o altă formă. Fizica newtoniană va influenţa viziunea asupra alcătuirii cosmice la Copernic, Giordano Bruno, Galilei. De aici mai departe modelul cosmologic va fi mecanismul, până la revoluţia einsteiniană. Ipoteza heliocentrică, a infinităţii sistemelor solare, a pluralităţii aşa-zişilor centri ai lumii, a finitudinii în ordinea istoricităţii, a eroziunii materiei, constituie etape spre modelul kantian. Aici demiurgul devine inteligenţa mecanică abstractă "retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, naşterea şi ruinarea lumilor".

Modelul platonician şi cel kantian determină "două modalităţi diametral opuse de concepere a situaţiei fiinţei în lume", scrie autoarea. Romantismul dezvoltă modelul platonician în ciuda depăşirii lui încă din veacul al XVII lea.

Definirea universului poetic eminescian va avea deci, la Ioana Em.Petrescu, drept nucleu, sentimentul tragic al existenţei. Într-o primă etapă, acest univers poetic dezvoltă modelul platonician care îl va duce la motivele cântecului, dansului, gândirii divine, luminii, precum şi la personajele caracteristice asemeni bardului şi copilului, iar într-o a doua etapă, modelul adoptat va fi cel kantian; de aici pierderea sentimentului consubstanţialităţii fiinţă-univers, sentimentul de înstrăinare, determinat de pierderea patriei cosmice, iterarea imaginii demonului care "descoperă timpul ca un rău fundamental", de aici sentimentul opoziţiei între gândirea umană şi univers,pluralitatea lumilor, "linştea uitării", ideea genezei continue, viziunea morţii sistemului solar, identificarea divinului cu nefiinţa căutându-şi sensul şi proiectându-se cosmogonic într-o lume oglindă care este gândirea umană. În

descoperirea sinelui, divinitatea-nefiinţă sacrifică spiritul uman care nu va atinge "liniştea uitării". Aceste două etape se ordonează nu în sens cronologic, ci "în ordinea soluţiilor existenţiale propuse". Din "perspectiva finală", "optimismul" şi "pesimismul" corespunzătoare fiecărei etape îşi pierd sensul. Opera "cucereşte, dincolo de pesimism sau optimism, o conştiinţă tragică a existenţei într-un univers în care zeii s-au refugiat în nefiinţă, dar condamnă lumea să existe, făurindu-şi, prin gândire, chipul şi istoria". Personajul care îşi asumă acum destinul creatorului de ordine" este Cezarul.

Al doilea capitol e **Universul paradisiac**. Autoarea plasează poezia începutului în tradiţia paşoptistă "prin concepte, tematică, tonalitate sentimentală şi prin univers imagistic". Caracteristice sunt acum vizionarismul, concepţia mesianică asupra rolului poetului în Cetate, profetismul romantic de tip heliadist, orfismul, "puterea creatoare a visului". În acest context sunt discutate cele trei variante ale poemului *Mureşanu* sau *Andrei Mureşanu*. Nostalgia "vârstelor organice care presupun, aici, o întoarcere spre timpi istorici revoluţi" e trăită simultan cu conştiinţa trăirii unei epoci de criză în *Geniu pustiu*. În aceeaşi linie a modelului cosmologic platonician se înscriu şi cele două "puteri coordonatoare" care sunt cântecul şi iubirea. În drama *Mira* şi în poezia aflată sub semnul lui Alecsandri, cântecul şi iubirea se exprimă cu recuzita convenţional-romantică ce se înscrie în "dulcea armonie". Curând însă, Eminescu va încărca motivele sale de semnificaţii mitice, trimiţând la spaţiile originare.

Sunt discutate în acest capitol câteva imagini-nucleu ale universului armonic: lumina, cântecul, dansul, gândirea divină. Ca simbol al devenirii, cum o numea Vianu, e prezentă nu numai în oglinzile subacvatice, ale privirilor, sau în pâlpâirea candelei, dar şi în umbre şi în întuneric, în care există latent. "Imagini de excepţie", "incendiile solare" din unele texte ca *Eco*, *Scrisoarea III*, *Mureşanu* constituie "semne demonice".

Valoarea primordială în ordinea lumii" n-o deţine Logosul, ci cântul, numărul şi gândul. Cântecul e poezia, iar cuvântul şi-a pierdut valoarea primordială de Logos. "Notă rătăcită din muzica sferelor",

femeia devine muză, artistă sau "solie cerească".

Un comentariu subtil se face poeziei *Sara pe deal*, interpretată de data asta nu conform "logicii realului" cum încercase Ibrăileanu, ci "coerenței interioare a imaginii". Urcarea turmelor, salcâmul înalt, streșinele ridicate de case în lună, toate conturează "sensul ascensiv" al mișcării în *Sara pe deal*. Două motive-nucleu ordonează structura poeziei, care e una mitică: este motivul temporal și cel spațial. Seara, ca "ceas al tainei", este "timpul izvorârii" în care se reeditează geneza, un timp sacru în care "Stelele nasc umezi pe bolta senină", "Apele plâng clar izvorând din fântâne". Spațiul e de asemeni sacru, dispunându-se pe verticală: valea, dealul, bolta. Salcâmul vechi, adus de poet din locurile lui naturale, de "albie clisoasă" și dispus pe axa lumii care e dealul, poartă atributul vechimii ca "substitut, în ordine terestră, al duratei infinite". Așadar, erosul capătă valoare de "principiu primordial".

Al treilea capitol, **Conștiința istorică și drama înstrăinării spiritului în timp**, interpretează câteva texte din perspectiva unei opoziții: timp echinoxial (cosmic, identificat de greci cu eternitatea mobilă, momentele "aurorale") - timpul solstițiului (erodabil, supus ruperii, stagnării). Sentimentul înstrăinării este acela al rupturii dramatice care s-a produs în eul care-și resimte dedublarea și trăiește nostalgia unei vârste pierdute a unității originare, paradisiace. "Eul dezmembrat" din *Melancolie* trăiește și el acest sentiment ca pe o "stare a ființei care și-a pierdut sentimentul identității". Biserica în ruină devine altarul unei credințe moarte. În *Trecut-au anii*, ieșirea din timpul echinoxial echivalează cu desprinderea de spațiul și timpul copilăriei și uitarea limbajului poveștii, al eresurilor. Abandonarea gândirii mitice duce la scindarea ființei originare în eu empiric și eu impersonal. Gândirea critică "pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea de existență a artei".

Trecând prin câteva considerații de ordin filosofic și stabilind filiații, Ioana Em.Petrescu discută gândirea ironică, limbajul ironic la Eminescu, la romantici și la Hegel. Ca și acesta, poetul denunță ironia ca nesubstanțialitate a lumii. Conștiința apartenenței la un veac al "prozei" îl va duce la condamnarea ironică a epigonismului. Conceptual, poetica eminesciană se situează în punctul de tranziție de la poezia expresivă

romantică la poezia obiectivă modernă. De aceea unul dintre simbolurile poetice eminesciene este oglinda de aur ce reface ideea mimetismului în forma obiectului magic-romantic, dar şi hieroglifa care încifrează, critografiază lumea. Act creator devineeliberarea de forţele dionisiace prin visul apolinic, dar şi prin sacrificiu. "Mistuirea" o sugerează cele două simboluri tragice ale sculptorului orb şi muzicianului surd.

În etapa maturităţii poetului, după renunţarea la idealul comunicării cu veacul steril, poezia se constituie ca luptă cu limbajul. Neîncrederea în cuvânt se manifestă nu numai ca negare implicită a propoziţiei "La început a fost Cuvântul", (gândirea este, în schimb, creatoare de lume), dar şi ca preferinţă pentru un "limbaj universal" care e limbajul formulelor matematice.

Sinonimia grecescului daimon şi latinescului genius, aşa cum apare în *Fata în grădina de aur*, suportă nişte modificări esenţiale. În linie schopenhaueriană, daimonul platonician devine demiurg, voinţă nestăvilită de a fi, iar divinul, la rândul lui, devine demon. În această idee, eroul mânat de voinţa de putere devine erou demonic acţionând asemeni divinităţii malefice, răzvrătindu-se adică împotriva vârstei patriarhale. În alt sens, când eroul se opune răutăţii divine, el săvârşeşte o rebeliune metafizică devenind demon de structură romantică; el are puterea de a nega şi atributul cunoaşterii. Bântuit de nostalgia paradisului pierdut este "cel lipsit de stea", damnatul romantic. Demonul nostalgic aspiră să reconstituie acest paradis, la nivel subiectiv, ca univers compensatoriu - prin poezie, vis, magie, patriotism sau iubire. Este problematica celui de-al patrulea capitol.

Tentat mereu de a evada din calea conştiinţei temporalităţii, poetul îşi situează creaţia sub semnul timpului pur, aşa cum se exprimă în *Singurătate* - tentativa de recuperare a timpului echinoxial şi de depăşire (prin satiră sau elegie) a alienării omului supus istoricităţii.

Somnul, ca posibilitate de recuperare a libertăţii gândirii, naşte visul care ia, în *Mureşanu*, de pildă, înfăţişarea cântecului. În *Luceafărul* visul e spaţiu de întâlnire a celor doi (fata şi astrul), în *Sărmanul Dionis* visul transcende realul, în *Geniu pustiu*, Toma Nour visează la limita dintre somn şi moarte, pe iubita sa în insulele morţii. Structura onirică

se regăseşte şi în alte texte ca: *Făt-Frumos din Lacrimă, Sara pe deal, Eco*. În idile, somnul, asociat iubirii, devine un mijloc de recuperare a stării de vrajă. Câteodată somnul şi moartea au sensuri apropiate. "Caos de lumină" uneori (*La moartea lui Neamţu*), somn cataleptic alteori (*Avatarii faraonului Tla*), somnul devine etern, realizând integrarea fiinţei în cosmos, recuperarea patriei cosmice după "exilul" de pe pământ.

Magia are aceeaşi funcţie ca şi moartea, visul, poezia. Dan-Dionis trăieşte şi el o aventură onirică, metafizică ce nu e altceva decât proiecţia monologului său interior.

Discutând "sentimentul patriei şi sensul istoriei", acelaşi capitol sintetizează cele trei etape ale istoriei românilor: vârsta mitică, (dacism romantic şi imagine umanistă a Romei), vârsta eroică a întemeietorilor de ţară şi vârsta contemporană a alienării poporului şi patriei demascată în satire. Aici *Memento mori* este texul fundamental.

A cincea cale de recuperare a paradisului pierdut e iubirea. Femeia, asociată la origine gândirii divine, înger cu putere de "principiu armonizator", inspiră pe poet spre visul apolinic. Autoarea prezintă ipostazele iubirii şi cuplului, interpretând sentimentul şi ca "oglindă" a fiinţei în tentaţia de cunoaştere de sine. Dincolo de aceste ipostaze, erotica eminesciană e "expresia absenţei celuilalt".

Capitolul al cincilea, **Oglinda de aur**, comentează etapa creaţiei eminesciene aflate sub semnul modelului cosmologic kantian. Motto-ul capitolului, "Eu e Dumnezeu", extras dintr-un fragment de manuscris, poate fi pus în relaţie cu câteva texte.

În *Memento mori* divinitatea absentă e substituită de eroul tragic al istoriei, Cezarul (putând lua înfăţişarea lui Traian sau a lui Napoleon). Divinul reprezintă în această etapă identitatea nefiinţei cu "fiinţa ce nu moare", ceea ce înseamnă pura nedeterminare. Prin cosmogonie, nefiinţa divină se delimitează şi implică înzestrarea gândirii umane cu atributul de instrument "oglindă" prin care divinul se va cunoaşte pe sine, trecând de la stadiul inintelligibil la cel inteligibil. Motivul oglinzii, al reflexiei şi motivul oglinzii de aur (oglinda magică) apar în texte ca: *Împărat şi proletar, Scrisoarea I, Luceafărul, Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tla*, cărora li se fac comentarii de subtilitate.

Ultimul capitol, **În metru antic**, prezintă în evoluţie tematica eminesciană, de la cea romantică, la cea modernă. Variantele *Odei (în metru antic)*, *Luceafărul* şi alte texte oferă idei generoase pentru comentarii: tehnica descântecului de coborâre" ("formula rituală spre care poezia eminesciană aspiră" sau materializarea Ideii), gândirea ce se substituie gândirii divine, limbajul dominat de negaţie. Creaţia ulimei etape evidenţiază un limbaj poetic cu o structură riguroasă. Formele fixe reprezintă una din manifestările acestei structurări. Neputând decât sugera câteva dintre ideile şi centrele studiului Ioanei Em.Petrescu, rezervăm bucuria descoperirii lui cititorului căruia i se oferă posibilitatea unui exerciţiu de gândire a discursului poetic, dar, în egală măsură, a textului critic. Dreptul la limba română, pe care o folosim din zorii până în amurgul conştiinţei fiecăruia dintre noi, ne este dat ca dreaptă moştenire a lui, a celui crucificat în gând, în trup şi în limbă, a celui care s-a retras în nebunie atunci când a devenit insuportabilă povara gândului menit să susţină lumile în fiinţă".

EMINESCU SAU DESPRE ABSOLUT

de Rosa Del Conte

Cartea, apărută în 1990, la Editura Dacia din Cluj-Napoca, este, după opinia coordonatorului ei, criticul Marian Papahagi, "cea mai importantă cercetare străină dedicată lui Eminescu şi una din operele de rezistenţă despre poezia, proza şi cultura eminesciană, de aşezat alături de marile exegeze româneşti asupra subiectului". Cartea îi apare, de asemenea, lui Mircea Eliade drept cea mai amplă monografie într-o limbă străină închinată poetului naţional român. Studiul sondează în profunzime creaţia eminesciană. Se depăşesc, remarcăm cu uşurinţă, graniţele unei simple descrieri a operei sau a unor analize de text.

Creaţia literară a lui Mihai Eminescu este interpretată în ansamblul ei, luându-se în considerare variante, fragmente şi chiar unele ciorne ale poetului. Alături de versuri cunoscute sunt citate şi discutate şi versuri inedite. Zoe Dumitrescu-Buşulenga susţine că: "Pentru Rosa Del Conte cultura românească în toată desfăşurarea ei istorică se constituie într-un teritoriu temeinic cunoscut, de la începuturi şi până azi, şi în chip egal preţuit şi iubit". Pe lângă opera eminesciană, supusă unei analize riguros ştiinţifice, autoarea surprinde aspecte importante din viaţa şi activitatea geniului, îndeosebi referitoare la biografia sa interioară şi la formaţia sa culturală. Concluzia la care se ajunge este evidenţierea uriaşei personalităţi artistice a scriitorului nostru.

Unul din principiile pe baza căruia se clădeşte demersul critic îl reprezintă armonia contrariilor. Lui Mircea Eliade i se părea cheia descifrării "enigmei Eminescu". Astfel, autoarea subliniază dramatica sinteză realizată de geniu a gândirii ce neagă şi a sentimentului ce afirmă dispreţul faţă de real coexistă cu pasiunea pentru realitatea istoriei naţionale, tradiţionalismul coexistă cu veşnica sete de cultură atât occidentală, cât şi orientală, conservatorismul cu liberalismul, mai ales

în materie artistică. Pesimistul Eminescu din filosofia teoretică poate fi, într-un fel paradoxal, optimistul Eminescu atunci când interpretează istoria, politica românească. Pe de altă parte, Rosa Del Conte delimitează semnificaţia titanismului în accepţiunea eminesciană. Aceasta este diferită de satanismul romantic. Autoarea se pronunţă pentru o necesară distincţie între titanismul rebel şi titanismul metafizic. Efortul de cunoaştere a lumii, din perspectivă filosofică, dar şi pe căile ştiinţifice, se întrepătrunde cu propensia mitică.

Referitor la ecourile filosofice în opera eminesciană autoarea tinde să reducă însemnătatea impactului lui Schopenhauer asupra gândirii şi operei poetului nostru, domeniu supralicitat de mulşţ alţi exegeţi. Rosa Del Conte îl socoteşte pe Eminescu kantian în primul rând prin etica sa. În altă ordine de idei se arată în cartea **Eminescu sau despre Absolut** că pesimismul poetului nu este schopenhauerian sau leopardian, ci "strucural,. gnostic". Scriitoarea italiană susţine că timpul este la baza transformărilor cosmice, "timpul Demiurg" fiind răspunzător pentru însăşi devenirea lumii. Poate de aceea autoarea dezvoltă această amplă tematică a timpului în mai multe capitole ale cărţii, între care: **Sentimentul omenesc al timpului: ambivalenţa timpului psihologic** sau **Evadarea din timp - Unitatea cosmică** etc.

Imaginea poetului nostru naţional apare în viziunea Rosei Del Conte în primul rând ca un însetat de absolut. "Eminescu nu e o floare rară, desfăcută aproape prin miracol dintr-o sămânţă adusă din întâmplare pe solul Daciei de suflarea vânturilor apusene: este un astru ţâşnit din adâncurile cerurilor din Răsărit, ca mărturie despre o civilizaţie tânără şi nouă, dar înrădăcinată într-un trecut de veche cultură şi de severă tradiţie. Ca şi a Luceafărului său, şi lumina lui a străbatut, înainte să ajungă până la noi, o cale lungă".

Cartea **Eminescu sau despre Absolut**, ce are ca motto o strofă din poezia *Dintre sute de catarge...*, este vastă şi densă. Ea se structurează în două părţi, cuprinzând examinarea cu acuitate a principalelor teme lirice eminesciene (partea întâi) şi analiza limbajului artistic eminescian. Despre formaţia spirituală a geniului sau despre aspecte arhaice în cultura sa se fac referiri în partea a doua.

Pentru introducerea în temă, autoarea rezervă un prim capitol prezentării unor date biografice socotite esenţiale pentru cunoaşterea evoluţiei artistului. Rosa Del Conte îl aşază, încă de la început, pe Eminescu în peisajul liricii romantice: "Prin Mihai Eminescu poezia română modernă, ce se naşte sub însemnul romantismului, aproape contemporană cu mişcarea politică liberală, îşi atinge momentul liric cel mai înalt. Într-adevăr, prin el romantismul românesc depăşeşte faza sentimentalismului elegiac şi a acelei pietas eroice, pentru a deveni expresia unei exigenţe propriu-zis metafizice: problemă ce se converteşte în pathos, nelinişte ce se domoleşte în glasul poeziei".

Între temele creaţiei eminesciene autoarea tratează meditaţia în versuri, viaţa socială, cosmogonia, mitul Hyperion, Christos în poezia eminesciană, figurile divinului în *Scrisoarea I*, interogaţia metafizică din *Memento mori* etc. Prima creaţie lirică de valoare a lui Eminescu este, potrivit autoarei, *Mortua est!*. În analiza acestei poezii se propune confruntarea a trei variante care preced forma definitivă. Interpretarea blestemului dacului se află în centrul atenţiei în capitolul despre *Rugăciunea unui dac*. Rosa Del Conte este de părere că la baza emoţiei lirice în acest caz nu stă anularea, ci puterea principiului vital.

În ceea ce priveşte poemul *Luceafărul*, autoarea arată că Mihai Eminescu rămâne credincios basmului din care se inspiră, dar transformă episodul de basm într-un veritabil mit. Este amendată opinia lui G.Călinescu potrivit căreia imaginile eminesciene din acest poem sunt doar metafore şi nu sunt "în funcţie de gândire". Apoi este subliniat că una dintre temele poemului este problema aspiraţiei dinspre pământesc înspre divin şi dinspre divin înspre pământesc. Creaţia eminesciană *Luceafărul* nu trebuie analizată dintr-un unghi limitat şi anume ca reprezentare artistică a problemei deziluziei în iubire.

Poezii eminesciene mai puţin cunoscute cum ar fi: *Christ, Dumnezeu şi om*, *Învierea* sau *Preot şi filosóf* sunt aduse în discuţie într-un capitol referitor la tema christologică din opera poetului naţional.

Alte şase capitole sunt consacrate problemei timpului care-l preocupa în mare măsură pe Eminescu. Apar mai multe ipostaze ale timpului: Timpul-Demiurg, răspunzător de drama umană existenţială;

destinul omenesc integrat în cercul temporal şi devenirea ca structurăa timpului; Poezia ce biruie Timpul şi poetul-vates; ambivalenţa timpului psihologic şi sentimentul duratei; evadarea din Timp şi unitatea cosmică. În consecinţă, problema timpului devine o obsesie pentru Eminescu. Rosa Del Conte distinge două forme ale timpului la Mihai Eminescu: timpul vital, care va coincide cu timpul cosmic şi timpul muritor reprezentat de modul existenţei omeneşti pe pământ. Marian Papahagi arăta că se propune două căi: pasivitatea contemplativă sau încercarea de transcendere a timpului, pornindu-se pe o cale nici sentimentală, nici mistică. Ca şi timpul, frumuseţea şi iubirea sunt şi ele aşezate în relaţia cu Absolutul.

Iubirea, subiectul unui amplu capitol intitulat **Iubirea - chemare a Absolutului**, este privită ca nostalgie după Absolut. Senzualitatea e sublimare a dorinţei întrucât se traduce în dor. Tema iubirii cuprinde subteme: "frumuseţea perversă", "frumuseţea mântuitoare", "erosul - între basm şi legendă", "iubirea-evaziune", "antinomiile pasiunii" şi "sublimarea dorului". Sunt citate numeroase poezii de dragoste eminesciene precum: *Venere şi Madonă, Înger şi demon, Călin, Făt Frumos din tei, Povestea teiului, Floare-albastră, Scrisoarea V, Peste vârfuri* şi altele.

Partea a doua a cărţii cuprinde la rândul ei două subdiviziuni intitulate: **Aspecte ale artei şi ale limbajului eminescian** şi **Probleme formative şi aspecte arhaice ale culturii eminesciene**. Rosa Del Conte analizează sensibilitatea cromatică a poetului, caută secretul muzicalităţii versului acestuia, studiază simbolismul materiei.

Două capitole sunt rezervate cercetării substratului autohton al culturii lui Eminescu şi modului în care tradiţiile culturale se reflectă în unele figuri ale limbajului eminescian. Mircea Eliade, în **Postfaţa** operei scriitoarei italiene, evidenţia faptul că, spre deosebire de majoritatea istoricilor şi criticilor literari români care sunt interesaţi să descopere în primul rând influenţele culturii occidentale asupra lui Eminescu, Rosa Del Conte insistă asupra importanţei mai mari a elementului autohton în formaţia spirituală a geniului nostru. Acest element autohton se exprimă prin atmosfera ortodoxă şi tradiţia folclorică în care a crescut poetul. Autoarea citează texte patristice. Eminescu

probabil nu le citise, dar intrase în contact cu ele prin mijlocirea tradiției culte românești. Firește, în acest context, poetul era înainte de toate interesat de textele literaturii vechi populare. În **Cuvânt înainte**, autoarea opina: "Până și temele care par luate cu împrumut din romantismul european - acea problematică filosofico-religioasă atât de bogată și de interesantă în chiar contradictorietatea sa - își implântă rădăcina în humusul creștinismului primitiv, se încadrează în climatul neoplatonic al Patristicii răsăritene".

Rosa Del Conte compune un portet poetului nostru unificând într-un ansamblu trainic toate acele trăsături atât de contradictorii ale personalității și operei lui Mihai Eminescu, proiectând "în umanitate cea mai tulburătoare imagine a celui mai mare poet român".

EMINESCU ŞI INDIA

de Amita Bhose

Apropierea autoarei indiene Amita Bhose de creaţia lui Mihai Eminescu nu s-a făcut numai din perspectiva unei cercetări ştiinţifice. Deşi, dacă privim din acest unghi, cartea, apărută în colecţia Eminesciana la Editura Junimea din Iaşi, în 1978, reprezintă un remarcabil studiu prin caracterul său inedit, şi anume: raporturile dintre opera geniului naţional şi străvechea cultură indiană. Totuşi remarcăm în interiorul demersului ştiinţific, bazat pe o vastă documentaţie, o infuzie de sentiment: "Pentru mine Eminescu a fost şi este un kavi (poet-înţelept) indian, un gânditor care priveşte viaţa prin prisma filosofiei".

Cartea de faţă, în care, aşa cum mărturiseşte autoarea în introducere, s-a urmărit evoluţia gândirii poetului nostru naţional în lumina gândirii indiene, a fost concepută mai întâi ca teză de doctorat şi susţinută la Universitatea din Bucureşti. Se realizează aici analogii de profunzime între opera lui Mihai Eminescu şi creaţiile poeţilor indieni, de la autorii *Imnurilor Vedice* la Kalidasa şi la Rabindranath Tagore. Rezultatul este descoperirea şi înfăţişarea unui fond de inspiraţie mito-poetică şi de sensibilitate, asemănător. Zoe Dumitrescu-Buşulenga arăta în **Prefaţa** acestei cărţi: "... valoarea lucrării întreprinse de dr. Amita Bhose stă la tentativa de a lumina aceste aspecte comune a două spiritualităţi care s-au întâlnit în mai multe momente decât se crede şi decât se ştie". Ideea centrală ce se desprinde în urma cercetării comparatiste a profesoarei Amita Bhose este precizată încă de la început: indianismul lui Mihai Eminescu n-a avut un caracter întâmplător, n-a fost un ecou al orientalismului romantic german sau al influenţei lui Schopenhauer, indianismul său n-a venit din exterior, ci a fost vorba de o asimilare organică.

În primul capitol, **India în romantismul european**, se ia în

discuţie receptarea culturii indiene în Europa romantică. Este evidenţiată însemnătatea traducerilor *Shakuntalei* ale lui Sir William Jones şi Georg Förster, *Bhagavad-gitei* a lui Charles Wilkins, poemului *Gitagovinda* în engleză a lui Jones şi în germană a lui Dahlberg, precum şi traducerea în germană semnată de Paul Deussen a *Upanisadelor*. Influenţa spiritualităţii indiene, a creaţiilor artistice ale acestei lumi asupra unor personalităţi ca: Goethe, Herder, Jean Paul Richter, Heine, Wagner, Schopenhauer, Hartmann, Nietzsche etc. este evidentă.

În continuare, autoarea urmăreşte legăturile dintre cultura indiană şi cea a poporului român. Este citat Cicerone Poghirc. Acesta afirmă ideea că mitul românesc cu cea mai largă răspândire, *Mioriţa*, predică o doctrină de nonviolenţă ca şi aceea indiană de ahimsa. De asemenea, unele legende şi mituri româneşti, culese de Bolintineanu, Asachi şi Alecsandri, au caracteristici apropiate de cele ale gândirii indiene. Fireşte, contactul dintre spiritualitatea noastră şi cea indiană s-a împlinit înainte de toate prin opera lui Mihai Eminescu, acest aspect constituind, de altfel, subiectul cărţii de faţă. Întâlnirea poetului nostru naţional cu gândirea indiană, subliniază Amita Bhose, se realizează pe mai multe căi: 1. prin elementele acestei gândiri deja infuzate în cultura română; 2. prin unele aspecte însuşite din literatura romantică europeană; 3. prin studiile sale proprii în domeniul indologiei. Teodor V.Stefanelli nota că Eminescu citise la Viena eposurile indiene *Ramayana* şi *Mahabharata*, ca şi *Shakuntala*. Totodată îşi însuşise noţiuni în legătură cu religia buddhistă, cu metafizica şi buddhismul. Este adus în discuţie şi un semnificativ amănunt autobiografic eminescian: faptul că lui Caragiale poetul i-a povestit despre India. Contactul lui Eminescu cu gândirea şi spiritualitatea indiană s-a intensificat în urma audierii unor cursuri la Universitatea din Berlin. Un moment deosebit de important, subliniază Amita Bhose, l-a reprezentat opera eminesciană de traducere, în 1886, a unei părţi din Gramatica sanscrită a lui Franz Bopp.

Într-un alt capitol, autoarea arată de ce Mihai Eminescu a fost atras de India. Se vorbeşte, în acelaşi timp, de asemănările dintre poetul nostru naţional şi poetul naţional al Indiei, Rabindranath Tagore. Ca şi Eminescu, scriitorul indian a stilizat multe creaţii populare, integrându-

le operei sale. Natura are un loc primordial atât în creaţia lui Eminescu, cât şi a lui Tagore. De asemenea, concepţia despre moarte, ca prag spre nemurire, este similară, tot astfel cum sufletul, eliberat de viaţa pământească îşi află fericirea în lumea de dincolo. Apariţia lunii în lirica sanscrită o semnalează G.Coşbuc, care completează: "La Eminescu se găsesc multe locuri care îţi amintesc de Kalidasa". Felul în care a fost concepută poezia *Replica* a lui M.Eminescu îi aminteşte scriitoarei indiene de poezia *Dhyana* (Meditaţie) a lui Tagore. Totodată, prin ideea trecerii sufletului omenesc în existenţa veşnică, poezia *Mortua est!* se înrudeşte cu *Bhagavad-gita*. Dar, vorbind de acest moment din creaţia eminesciană, Amita Bhose susţine cu privire la legătura dintre poetul nostru şi India că: "Apropierea e încă intuitivă şi nu se formează pe baza cunoaşterii".

Ecourilor din opera lui Kalidasa autoarea le consacră un capitol separat. Sunt evidenţiate similitudini între *Venere şi Madonă* şi opera *Shakuntala* a lui Kalidasa. Admiraţia lui Eminescu faţă de scriitorul clasic indian este uşor de dovedit. Amita Bhose notează câteva precizări dintr-un manuscris al *Luceafărului*. Acolo apar cuvinte ca: "Nevasta lui Kalidasa", "Kalidasa", "Amorul lui Kalidasa", "Conva şi Shakuntala" (personajele din piesă - Kanva şi Shakuntala).

Poezia *Venere şi Madonă* transmite acelaşi mesaj ca şi piesa lui Kalidasa: mizeria vieţii exterioare are puterea de a umbri dragostea adevărată, însă doar pentru moment şi nu pentru totdeauna. Amita Bhose combate păreri ale unor critici cu privire la poezia eminesciană. Astfel, obiecţia lui Titu Maiorescu faţă de comparaţia confuză a imaginilor de aici, observaţia lui G.Călinescu potrivit căreia comparaţia este absurdă şi lansarea, din partea lui D.Murăraşu, a ipotezei existenţei unei a treia femei i se par neîntemeiate. În concepţia autoarei, aliniată părerii lui D.Caracostea, este vorba în această creaţie de coexistenţa a două simboluri - absoluturi ale iubirii. Cele două simboluri: femeia-iubită şi femeia-mamă apar şi în opera lui Tagore *Dui bon* (Două surori). Tema romanului *Geniu pustiu* poate trimite la piesa *Shakuntala*. Dispreţul lui Kalidasa faţă de viaţa regilor ar avea ecou, arată autoarea, în poemul *Împărat şi proletar*. Întâlnirea spirituală dintre îndrăgostiţi, în piesă, îi aminteşte scriitoarei bengaleze de *Sărmanul Dionis* şi de *Umbra mea*, iar împlinirea

dragostei în natură - de *Cezara*.

Concluzia este descoperirea unei sensibilităţi spirituale comune celor trei genii ale literaturii universale: Kalidasa, Eminescu şi Tagore. Ecourile buddhiste din opera poetului nostru naţional constituie subiectul unui alt capitol. Amita Bhose susţine, ca şi Gh.Bogdan-Duică bunăoară, că versul din *Epigonii*, "Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte" este o transpunere mot a mot a unui comentariu din *Introduction a l'histoire du Bouddhisme indien*, de E.Burnouf. Finalul poeziei comunică ideea supremaţiei morţii, ca şi în cartea fundamentală a buddhismului, *Dhammapada*: "Nici pe cer, nici în mijlocul mării, nici pe vârfurile munţilor nu există nici un loc unde te poţi duce ca să scapi de moarte".

În "poeziile cetăţii umane", subliniază Amita Bhose, împrumutând denumirea de la D.Popovici, se găsesc ecouri din viaţa şi gândirea lui Buddha. Mureşanu, eroul din opera eminesciană, numeşte egoismul, lăcomia şi orgoliul ca origini ale răului în lume, în vreme ce al doilea adevăr buddhist arată că ignoranţa şi lăcomia, provenite din egoism, sunt la originea suferinţei. Apoi, Mureşanu consideră că nu este cale de ieşire din supremaţia răului, la fel ca şi al treilea adevăr buddhist. Patriotul eminescian nu este un războinic, ci un modern interpret al doctrinei non-violenţei prezente şi în Mioriţa şi în concepţia indiană.

În mod paradoxal, influenţa buddhistă este mai pronunţată asupra lui Eminescu, opinează Amita Bhose, decât asupra poetului Indiei, Tagore. Un conţinut buddhist descoperă autoarea şi în poemul *Împărat şi proletar* sau în poezia *Rugăciunea unui dac*, amintind mai degrabă de literatura vedică. Deosebit de interesantă este părerea scriitoarei indiene, care, în ciuda faptului că aproape toţi eminescologii români afirmă că gândirea eminesciană din *Rugăciunea unui dac* are izvoare indiene şi este tributară lor, Amita Bhose susţine că sentimentele de bază ale poeziei se inspiră dintr-un izvor autohton, întregit cu împrumuturi din filosofia indiană. Amita Bhose socoteşte *Glossa* drept cea mai buddhistă poezie a lui Eminescu. Dialogul dintre Demiurg şi Hyperion din *Luceafărul* trimite la dialogurile dintre Buddha şi Ananda, transcrise de E.Burnouf în cartea sa.

Ultimul capitol al cărţii cuprinde legăturile dintre poemele

vedice şi opera eminesciană. În primul rând se vorbeşte de imaginea cosmogonică din *Scrisoarea I* ce are ca izvor un poem din *RigVeda - Imnul Creaţiunii*. De asemenea, întrebările din poezia *Rugăciunea unui dac* se aseamănă cu întrebările poeţilor vedici. O altă paralelă între dialogul Demiurg-Hyperion şi un text indian (un capitol din *Kathopanisad* - faimosul episod al întâlnirii lui Naciketas cu Yama) îl remarcă Amita Bhose, după Cicerone Poghirc.

Deşi are titlul în sanscrită, *Tat twam asi,* poezia eminesciană, subliniază autoarea, descrie o atmosferă tipic europeană şi nu este strâns legată de concepţia din *Chandogya Upanisad* privind identitatea sufletului individual cu cel universal. Este citată aici şi poezia *Kamadeva*, despre care autoarea spune că este inspirată din *A Hymn to Camdeo* de Sir William Jones. Prin ideea relativităţii timpului în raport cu veşnicia, prin cugetarea că lumea este visul sufletului nostru, prin dezvoltarea teoriei metempshihozei, nuvela *Sărmanul Dionis* se apropie de unele texte filosofice indiene. Povestea *Archaeus,* evidenţiază Amita Bhose, pune problema expusă în *Upanisad* privind legătura dintre atman şi Brahman şi se inspiră din episodul învăţăturilor lui Prajapati către Indra din *Chandogya Upanisad*, concluzionând că Eminescu este posibil să fi citit acest text. Pe baza teoriei hinduse a metempsihozei se construieşte acţiunea din nuvela eminesciană *Avatarii Faraonului Tla*. Se dă explicaţia termenilor de "avatar" şi de "jatismara", ultimul fiind socotit mai propriu semnificaţiilor date de Mihai Eminescu pentru titlul operei decât ceea ce a ales în mai puţină cunoştinţă de cauză criticul G.Călinescu.

În finalul cărţii, autoarea precizează că Mihai Eminescu nu poate fi socotit indianist, cu toate că este întâiul traducător român din limba sanscrită, pe care o cunoştea în bună măsură. Poetul nostru n-a scris aproape nimic despre India. Dar, în ciuda acestor fapte, arată Amita Bhose: "Mihai Eminescu e singurul poet european care a făcut India nemuritoare în ţara sa".

Prin lecturile vaste din şi despre creaţia lui Mihai Eminescu, Amita Bhose a reafirmat ideea universalităţii operei poetului nostru naţional. Cartea **Eminescu şi India** o consacră pe autoare în rândul reprezentanţilor de seamă ai comparativismului universal.

EMINESCU ŞI ROMANTISMUL GERMAN

de Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Pe coperta cărţii apărute la Editura Eminescu, în 1986, Valeriu Râpeanu realizează o scurtă şi exactă definire a stilului scriitoarei: "(...) Scrisul profesoarei Zoe Dumitrescu-Buşulenga este dominat de permanenta afirmare a frumosului, socotit ca suprema noastră aspiraţie, ca ideal şi factor propulsor de atitudini, de energii şi, în ultimă instanţă, ca cea mai deplină satisfacţie morală. De aici, devoţiunea pentru Eminescu, asupra căruia a proiectat de peste două decenii lumini noi, cum se întâmplă şi în acest volum de o izbitoare noutate". În peisajul altor opere critice, scrise de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, studiul de faţă se distinge prin ineditul şi importanţa subiectului, precum şi prin modul de tratare fundamentat pe o temeinică documentaţie în domeniu. Se demonstrează că autoarea este în primul rând un remarcabil om de cultură ca şi unul dintre iluştri noştri cercetători în sfera literaturii comparate. Impactul pe care l-au avut asupra lui Eminescu, asupra creaţiei lui, cultura germană şi franceză este urmărit în carte, stabilindu-se, în acelaşi timp, diferenţele dintre cele două modele (german şi francez) şi ponderea fiecăruia. Avantajul modelului german poate fi dedus şi din faptul că îl orienta pe Eminescu înspre rădăcinile naţionale.

Contactul eminescian cu atât de vasta cultură germană este urmărit prin raportare la cele două etape ale studiilor poetului în străinătate. Astfel, perioada vieneză este definită ca fertilă, de mari şi variate acumulări de cunoştinţe atât în sfera culturii germane, cât şi a culturii universale. Spre deosebire de aceasta, perioada studiilor berlineze înregistrează, în devenirea lui Eminescu, un salt de la tărâmul cunoştinţelor la tărâmul sensurilor mai adânci. Autoarea subliniază productivitatea mai redusă, în această etapă, sub raportul creaţiei artistice. Anii berlinezi, cuprinzând opera de traducere a *Criticii raţiunii pure* şi

familiarizarea cu acea Völkerpsychologie (etnopsihologie) determină iniţierea poetului şi în alte domenii ca: antropologia, mitologia, folclorul etc. Ei au reprezentat, opinează scriitoarea, etapa cea mai constructivă a spiritului eminescian. Raportarea lui Eminescu la un mod străin de gândire şi creaţie (în cazul de faţă german) nu se realizează cu intenţia alipirii, ci, desigur, pentru a evidenţia ceea ce-l particularizează pe poetul nostru într-o astfel de asociere.

Subiectul capitolului al doilea este rezumat chiar în titlu: **Scurtă sinteză a romantismului german** concretizat în creaţia unor scriitori ca: Herder, Goethe, Schiller, fraţii Schlegel, Novalis etc. În capitolul intitulat **Perioada de tranziţie**, Autoarea prezintă influenţele avute asupra lui Mihai Eminescu de Jean Paul Richter şi Hölderlin. După cum subliniau şi criticii G.Călinescu şi Gh.Bogdan-Duică, pe Jean Paul Richter Eminescu l-a citit şi l-a preţuit. Scriitoarea, înfăţişând afinităţile dintre aceste două genii ale culturii universale, opinează că poetul nostru a fost fascinat poate de vastitatea erudiţiei romanticului german, de fantezia lui, de capacitatea de a trece cu uşurinţă de la starea de veghe la starea de vis, de a aşeza înaintea oamenilor modele titanice, de aplecarea spre sufletul omului simplu, de dragostea pentru natură. Titlul nuvelei *Cezara* are ca sursă numele eroului Albano von Cesara din romanul *Titan* al lui Richter. Între cele două proze se stabilesc numeroase alte legături chiar în ceea ce priveşte subiectul. Diferenţa se reliefează îndeosebi prin faptul că universul paradisiac eminescian este solar, diurn, în vreme ce la Jean Paul Richter apar semiobscurităţi. Viziunea cosmologică şi sugestia zborului le apropie pe cele două genii. Dar, ca şi în alte situaţii, remarcă autoarea, influenţa lui Jean Paul Richter n-a adus vreo modificare esenţială în interiorul universului filosofic şi mitopoetic eminescian. Poate din pricină că înrudirea lui Eminescu cu alţi mari romantici se explică nu prin influenţe, ci prin "experienţa şi metafizica lor comună", după cum aprecia Mircea Eliade.

Problema raportului dintre Eminescu şi Hölderlin a fost pusă de D.Caracostea, care afirma că cea mai potrivită apropiere dintre poetul nostru şi literatura germană ar trebui făcută nu prin Lenau, ci prin Hölderlin. Asocierea dintre cei doi scriitori priveşte aspecte ale

neîmplinirii iubirii şi motivul singurătăţii, determinând probabil o fermecătoare intimitate cu natura. Amarnica singurătate hölderliniană este şi un motiv predilect al liricii eminesciene. Sunt citate poezii ca: *O, rămâi, Trecut-au anii* şi *Fiind băiet păduri cutreieram* (comparată cu atât de asemănătoarea poezie a lui Hölderlin, *Pe când eram băiat...*). Motivul titanului apare la amândoi scriitorii, iar Hölderlin a creat chiar un roman cu titlul Hyperion. Mitul hyperionic este solar la Hölderlin şi selenar la Eminescu. Hyperionul lui Hölderlin, remarcă Zoe Dumitrescu-Buşulenga, se reintegrează în final în unitatea naturii, pe când cel eminescian se reintegrează în absolut, în spaţiul cosmic. Cultul lui Eminescu pentru Shakespeare a fost impulsionat şi prin cunoaşterea creaţiei lui Tieck. Acesta îl recomanda germanilor drept model tutelar. O apropiere între poetul nostru şi Tieck se explică prin credinţa în evoluţia poeziei înspre mitologie care, în viziunea romanticilor, este locul de întâlnire a poeziei cu filosofia. Atât la Eminescu, cât şi la Tieck este frecvent mitul pădurii. Zoe Dumitrescu-Buşulenga consideră că poetul nostru naţional a descoperit pădurea, luna, teiul, cornul ca simboluri în lirica lui Joseph von Eichendorff şi a altor scriitori romantici germani.

Afinităţile dintre opera şi personalitatea lui Eminescu şi ale lui Novalis, cel mai strălucit reprezentant al Şcolii de la Jena, sunt tratate într-un capitol separat. Drept puncte comune sunt numite pentru început: formaţia intelectuală, interesul pentru mitologie, pentru antropologie, pentru numeroase şi atât de diferite domenii, dar îndeosebi setea de cunoaştere. Autoarea se raliază opiniilor lui G.Călinescu: "*Floare-albastră* ar dovedi cetirea lui Novalis pe care n-am aflat până acum să-l fi însemnat undeva, dar de opera căruia trebuie să fi avut o ştiinţă măcar teoretică". Între alţi cercetători este citată şi Viorica Nişcov, cu densul ei studiu *Eminescu şi Novalis*, prezentat aici pe scurt. Fireşte apropierea dintre poetul nostru şi poetul german se realizează în primul rând prin motivul florii albastre, dar şi prin alte motive, între care: valoarea iubirii şi a cuplului în refacerea unităţii universului, setea de absolut sau motivul visului.

În continuare, Zoe Dumitrescu-Buşulenga stabileşte temeiurile în baza cărora este posibilă o legătură între Eminescu şi Şcoala din

Heidelberg (cu reprezentanţi ca: Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph Görres, Georg Friedrich Creuser şi fraţii von Eichendorff). Această şcoală, subliniază autoarea, se opune Şcolii preponderent metafizice de la Jena şi se afirmă prin trezirea interesului pentru istorie, asociat cu acela pentru cultura populară. Şcoala urma într-un fel ideile lui Herder, iar însuşirea punctelor ei de vedere conduce la cultul eminescian pentru folclor, mitologie şi istorie naţională. În acest sens, D.Murăraşu observa: "Încă înainte de plecarea la studii în străinătate, Eminescu era culegător de folclor, iar la înapoiere este creator pe baza literaturii populare". Zoe Dumitrescu-Buşulenga numeşte, în încheierea acestui capitol, trei elemente deosebit de importante care, în perioada studiilor berlineze, au pătruns în gândirea creatoare eminesciană: 1) orientarea spre literatura populară ca izvor de inspiraţie; 2) infuzarea mitului în basmele populare, ca şi în tradiţiile istorice; 3) sinteza, în spiritul lui Gürres şi Creuzer, a mitologiilor: indică, greacă, dacă, romană, germană, egipteană etc.

Cartea **Eminescu şi romantismul german** cuprinde în ultimul capitol date privind afinităţile poetului român cu Spât Romantik. Sunt citaţi: Nikolaus Lenau, Heinrich Heine, Ludwig Börne, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Hermann Lingg, Paul Heyse, Friedrich Rückert, Emanuel Geibel, Adolf Friedrich Graf von Schack, Felix Dahn şi alţii. Cu Spât Romantik, arată Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Eminescu se întâlneşte în anii primei tinereţi. Curentul era alcătuit din ultimele ramuri ale romantismului epigonic münchenez şi vienez. De la el preia poetul nostru motive specifice ale literaturii romantice, tratate şi de scriitori anteriori: natura, copilăria, visul, trecutul exemplar, floarea albastră, durerea dulce-amară, cornul, teiul ş.a.m.d. Tonul elegiac din a doua etapă a liricii erotice eminesciene, când poetul plânge iubirea pierdută, se regăseşte cu pregnanţă în creaţia poeţilor târzii de limbă germană. Întâlnirea cu opera lui Geibel, Lingg, Dahn, Platen şi alţii se realizează şi la nivelul prozodiei, conchide autoarea, al muzicii iambilor, rechemând tristeţi amare şi melancolii grave.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga desemnează prin această carte un teritoriu esenţial al eminescianismul, în fapt un câmp de reîntoarcere a poetului nostru naţional spre izvoarele culturale autohtone.

ESEU DESPRE LUMEA LUI CARAGIALE

de Mircea Iorgulescu

Cele **Câteva lămuriri** cu care debutează eseul lui Mircea Iorgulescu (Editura Cartea Românească, 1988) trebuie citite cu aceeaşi atenţie ca şi volumul în sine, în primul rând pentru modul exemplar în care se propune lectura ca relaţie esenţială cu realitatea operei literare. Demersul lui Mircea Iorgulescu reuşeşte să reorganizeze fragmentele unei lumi într-o configuraţie nouă. Limbajul personajelor îi permite criticului formularea unor observaţii pline de profunzime asupra coordonatelor lumii lui Caragiale. Limbajul nu este un semn al comunicării, ci o certitudine a existenţei, iluzia acesteia în fond.

Personajele lui Caragiale vorbesc pentru a-şi dovedi că trăiesc, în absenţa cuvintelor, a conversaţiei şi a "discuţiunilor" în templele ei (crâşma, birtul, bodega), lumea lui Caragiale "şi-ar pierde şi ultima aparenţă de viaţă". Figura acestei lumi este carnavalul, vegheat, paradoxal, de secţie, spaţiul opus "templelor", vorbăriei fără noimă, prin faptul că se defineşte tocmai prin interdicţia cuvântului, prin puterea de a anula deci individul, care trăieşte câtă vreme vorbeşte. "Secţia" şi "carnavalul" sunt considerate de Mircea Iorgulescu "cele două realităţi comunicante ale lumii lui Caragiale". Cu menţiunea că secţia are rolul de a asigura "funcţionarea" carnavalului, a marii trăncăneli din lumea caragialiană.

Criticul are în atenţie personajele care au acces la cele două "zone", oamenii ordinii, a căror prezenţă îl îndreptăţeşte să constate că în lumea operei lui Caragiale falsul şi ilicitul sunt riguros instituţionalizate. Lumea în care prefăcătoria se generalizează devenind "un mod de viaţă" are ca tip reprezentativ "pişicherul", "figura simbolic tutelară a acestei lumi", retorica "pişicheră", ca formă de dublu limbaj, trimite în fond spre dimensiuni esenţiale: personajele spun adevărul şi mint în acelaşi timp, vinovaţii sunt în acelaşi timp nevinovaţi. Analiza

atentă a lumii operei îi permite criticului formularea unor puncte de vedere interesante, originale şi polemice fără ostentaţie cu alte lecturi asupra operei lui Caragiale.

Ţinând cont de elementele pe care le consideră repere ale lumii imaginare, Mircea Iorgulescu îşi construieşte atent un demers care recuperează amănunte, le descoperă semnificaţii nebănuite, propunând în fond argumente pentru unitatea operei. După ce a stabilit că în lumea lui Caragiale libertatea de a exista este echivalentă cu libertatea de a vorbi, criticul remarcă faptul că dreptul la vorbă este permis doar în măsura în care nu ameninţă statutul de carnaval al lumii; dreptul de a vorbi este permis câtă vreme "se exercită în gol", fără tangenţă cu adevărul şi realitatea. De aici, ideea că vorbăria devine la Caragiale, în universul operei, "mistificare şi totodată o automistificare", ţinând loc de viaţă spirituală într-o lume ce nu comunică, ci se comunică, o lume ce "se constituie prin limbă, se naşte din vorbe ca Venus din spuma mării". Avântul imperios de înfiinţare o rupe de realitate, dar o şi determină să travestească realitatea în ficţiune, să-i confere atributele specifice iluziei. Mircea Iorgulescu este îndreptăţit să afirme că această "mare trăncăneală" primeşte dimensiuni spaţiale, "oraşul lumii lui Caragiale având forma tembelă a unui discurs detracat". Existenţa se consumă prin vorbărie, de altfel totul se raportează şi se justifică prin vorbe; marile elanuri se consumă şi ele în vorbe, ratificându-se tot prin vorbe, după cum violenţa "discuţiunii" este paralelă cu a gestului, cu impulsul de a da, de a lovi. Cu precizarea că, dacă se permit gesturi violente, răbufnirile carnavaleşti în fond, este exclusă revolta, care ar putea ameninţa, ca şi vorbirea, ordinea lumii. Fiindcă, subliniază Mircea Iorgulescu, bâlciul nu permite nimic din ceea ce ar putea să-i pericliteze statutul, violenţa şi trăncăneala, completându-se reciproc, sunt "un ritual halucinogen".

Mircea Iorgulescu sesizează în lumea lui Caragiale o aspiraţie totalitară generalizată, o adevărată "ispită totalitară", exprimată "confuz şi caraghios" şi care se manifestă prin "militarizarea existenţei" şi printr-un limbaj autoritar. Cultul pentru uniforme este evidenţiat de critic ca "o puternică tendinţă colectivă spre uniformitate". Mai mult sau mai

puţin conştient, personajele lui Caragiale aspiră spre acea constrângere care să le asigure o "comoditate a renunţării la sine şi a integrării satisfăcute într-o masă uniformă, o voluptate a lipsei de răspundere şi de iniţiativă". Aspiraţia totalitară şi limbajul autoritar impun, ca formă de viaţă, azilul, "un spaţiu închis, nivelator, care protejează şi concomitent îngrădeşte". Atent în permanenţă la limbajul personajelor, element esenţial în structurarea eseului său, Mircea Iorgulescu reţine ideea că exprimarea lamentabilă corespunde, ca formă, conţinutului alterat al lumii, ce devine "balamuc verbal" şi unde omul e "purtător de haos". Este, în fond, omul mânat "de o veracitate maladivă", care impune atributele sale unei lumi ce are ca supremă valoare prostia: "Lumea lui Caragiale este o prostocraţie, în sistemul căreia prostia reală, autentică, se confundă indiscernabil cu simularea prostiei". Scris cu inteligenţă şi talent, înscriindu-se în dimensiunile definitorii ale genului, eseul lui Mircea Iorgulescu se motivează din perspective ontologice.

ESTETICA
de Tudor Vianu

În pofida formaţiei sale culturale cu adevărat enciclopedice (filosof, stilist, critic literar, istoric literar, lingvist, logician) Tudor Vianu s-a impus în primul rând ca estetician. Acesta este şi principalul motiv pentru care opera sa fundamentală **Estetica** se constituie de fapt ca o sumă de idei a căror aplicabilitate vizează şi alte domenii culturale, în special al criticii de artă. Cartea apare în anul 1934 (primul volum) şi este îmbogăţită printr-un al doilea volum în anul 1936; importanţa şi valoarea ei sunt confirmate de cele două reeditări din 1939 şi 1945.

Ca estetician, Tudor Vianu este tradiţionalist, asumându-şi rezultatele cercetărilor româneşti anterioare (reprezentate de Titu Maiorescu, M.Dragomirescu - căruia îi consacră şi o lecţie de deschidere a cursului său din 1939, E.Lovinescu, C.Dobrogeanu-Gherea, G.Ibrăileanu, P.P.Negulescu, L.Blaga, M.Ralea, G.Călinescu). Înscriindu-se deci într-o tradiţie bogată şi totodată diversă, Vianu se detaşează însă de ea (fără a afirma o poziţie contrarie) prin fundamentul său filosofic neokantian. Ca elev al lui Karl Groos şi ca eminent germanist, era firesc ca principala influenţă exercitată asupra Esteticii sale să fie de provenienţă germană. Asimilând estetica germană clasică şi modernă (prin Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Fechmar, Volkelt, Geiger), Vianu rămâne însă deschis tuturor orientărilor estetice - privite în desfăşurarea lor istorică -, incluzând în fundamentul teoretic al elaborării operei sale şi concepţii moderne (B.Croce, Gentile, Ortega y Gasset, Freud, Lalo, Valery, Bergson, Simuel şi Hamann). Orientarea germană este potenţată de o bogată documentare din aria romanică, cărţii lipsindu-i doar considerarea esteticii anglo-saxone şi mai cu seamă includerea experimentelor artistice ale avangardismului şi teoretizarea acestora.

Tinzând spre totalitate, spre asimilarea tuturor cercetărilor,

Vianu rămâne un tradiţional umanist. Tudor Vianu este adeptul unei elaborări sistematice, în care rigoarea nu se confundă cu rigiditatea, iar scientismul îşi păstrează sensul pozitiv de expunere clară şi ordonată. Ca profesor şi om de ştiinţă, autorul **Esteticii** cultivă în mod firesc ordinea şi sistematizarea, pentru care pledează într-un **Proiect de Prefaţă** la cartea sa, inclus în volumul **Studii de filosofie şi estetică**.

Apropierea cărţii de un curs universitar este vizibilă în modul în care este structurată, debutând cu probleme preliminare, introducând noţiunile fundamentale ale esteticii - valoarea estetică, opera de artă şi creaţia artistică - pentru a se axa în finalul lucrării pe probleme de receptare a operei de artă. Pentru a stabili însuşi obiectul de studiu al **Esteticii** sale, Tudor Vianu distinge în capitolul de **Probleme preliminare** între frumosul natural şi frumosul estetic, cel din urmă fiind obiectul asupra căruia se aplică un demers de cercetare estetică. Diferenţa este stabilită astfel: ca element dat, frumosul natural este infinit, în vreme ce frumosul estetic este limitat, prin însăşi calitatea sa de produs realizat în vederea unei valorificări, prin apartenenţa la seria valorilor culturale omeneşti, alături de valoarea economică, politică, morală şi religioasă.

Înainte de a defini cele trei concepte fundamentale ale lucrării sale - valoarea estetică, opera de artă şi creaţia artistică, Vianu demnostrează că ele sunt unităţi de sine stătătoare. Printr-un excurs în istoria esteticii dovedeşte, pe rând, netemeinicia diverselor identificări între aceste concepte de-a lungul timpului. Imposibilitatea identităţii între cele trei elemente provine din dubla intenţionalitate a expresiei, care este în acelaşi timp activă şi reflexivă, artistul fiind la rândul său sincer (când se exprimă pe sine) şi disimulat (exprimându-se pe sine pentru alţii).

Pentru limpezirea şi clarificarea materialului său, Vianu continuă seria distincţiilor, dovedind lipsa de valabilitate a identităţii dintre contemplaţie şi creaţie. Diferenţa dintre cele două s-ar reduce la diferenţa dintre sintetic şi analitic, întrucât contemplaţia estetică reprezintă un proces în desfăşurare şi nu o revelaţie instantanee. Vianu se detaşează astfel de teoria esteticii mistice (iniţiată de Plotin), dar prilejul este nimerit şi pentru introducerea în prezentarea evoluţiei

esteticii de-a lungul timpului. Principala dificultate constă în a face deosebirea între arta propriu-zisă şi estetică, pentru a nu identifica estetica pur şi simplu cu istoria artei. În perspectiva hegeliană materialul esteticii se află în întreaga istorie a artelor, dar aceasta nu încurajează identificarea celor două domenii. În vreme ce istoria artei se constituie în serii istorice, estetica e compusă din tipuri estetice permanente. Caracteristic tuturor orientărilor estetice este procedeul comparaţiei operelor în scopul descoperirii motivului comun. Justificarea acestui procedeu apare explicit în estetica modernă, care încearcă descoperirea legilor necesare pentru dominarea şi coordonarea desfăşurării vieţii artistice a omenirii.

Vocaţia de logician a lui Tudor Vianu este sesizabilă în modul în care nuanţează teoria valorilor, disociind între valori - mijloace (de pildă valoarea economică) cărora le corespund bunurile - mijloace (banii în cazul valorii economice) şi valori - scopuri cărora le corespund bunuri - scopuri. Conform acestui raţionament valoarea estetică este un scop absolut, beneficiind de o unicitate absolută. Din acest punct de vedere arta nu poate fi echivalentul modelului, ea exclude deci imitaţia. Introducând în discuţie subiectivitatea inerentă a receptorului, Vianu clasifică valorile în reale şi personale, definind valoarea estetică drept valoare personală străbătând printr-o valoare reală. Esenţa definirii valorii estetice constă însă în înţelegerea faptului că ea aparţine sferei culturii şi nu existenţei. A include un aspect oarecare al realului în domeniul valorii estetice echivalează cu a adopta o atitudine estetică în faţa lumii şi vieţii. Vianu semnalează însă pericolul de a confunda atitudinea estetică cu ceea ce se numeşte estetism, deci cu aplicarea abuzivă a valorilor artei în sfera realităţii, cu judecarea inesteticului prin intermediul normelor estetice. Cu toate acestea însă, atitudinea estetică presupune o largă aplicabilitate, ea fiind valabilă în toate domeniile culturii.

Capitolul dedicat operei de artă este foarte amplu şi tratează minuţios probleme delicate ale esteticii. Evoluţia diverselor teze despre artă este urmărită pe baza stabilirii tuturor legăturilor posibile între trei componente esenţiale: artă, tehnică şi natură. Punctul de pornire al

discuţiei îl constituie celebra comparaţie între concepţiile artistice ale lui Goethe şi Schiller. Dacă pentru Goethe arta este o manifestare naturală care străbate întreaga fire, Schiller vede în ea o expresie a unicităţii umanului. Departe de a privi această confruntare de principii ca pe o opoziţie, Vianu consideră că adevărul trebuie recompus din ambele afirmaţii. Astfel arta este un produs al naturii creatoare, ea este şi rezultatul unor aptitudini tehnice umane. Istoria esteticii însă consemnează şi o separare definitivă a artei de natură, prin celebra teorie a autonomiei artei. Prin opera de artă artistul creează o lume de obiecte diferite de natură, ceea ce presupune că ea este de fapt o însumare a naturii cu anti-natura. Arta se defineşte aşadar ca operă a puterii plastice a naturii continuată prin tehnica omului.

Principala preocupare manifestată pe parcursul întregii **Estetici**, concretizată deseori şi prin incursiunile în istoria esteticii, este aceea de a stabili proprietatea termenilor utilizaţi şi consacraţi deja. Formă şi conţinut sunt doi termeni care au primit accepţiuni diferite, dar totodată sunt două concepte estetice esenţiale, aflate într-o permanentă dispută de îietate. În viziunea lui Tudor Vianu între formă şi conţinut trebuie să existe o relaţie de solidaritate, forma fiind un reflex al conţinutului, al cuprinsului de valori eteronomice. Operele realizate sunt cele simbolice, în care forma şi conţinutul fuzionează în intuiţia lor corectă.

Acumularea de informaţii pe parcursul lucrării permite o definire mai complexă şi mai adecvată a operei de artă, considerând-o drept o modalitate de organizare a materiei şi a datelor senzaţionale ale conştiinţei. În această organizare se disting patru principii fundamentale: izolarea, ordonarea, clasificarea şi idealizarea, numite de Vianu momente constitutive ale operei de artă. În ordinea acestor patru momente sunt considerate de (către) Vianu produse istorice, capabile deci să se schimbe sau chiar să dispară. Integrarea operelor în genuri se face după trei criterii: materialul, valoarea eteronomică şi unitatea estetică.

Partea a IV-a a **Esteticii** este consacrată structurii şi creaţiei artistice, stabilind o legătură de profunzime între artist şi opera de artă. Fundamentul acestei conexiuni constă în intenţionalitatea creaţiei artistice şi în faptul că producerea operei presupune existenţa unor

norme constitutive pentru lucrul artistului. Detaşându-se de concepţia platoniciană a artistului inspirat de forţe divine, Vianu consideră funcţiunea artistică în om drept un fenomen natural. Acest raport de alteritate dintre artist şi omul de rând este explicitat prin expunerea însuşirilor structurii artistice: intuitivitatea sau puterea reprezentativă de individualizare a realităţii, adâncimea psihică (legată de emoţia şi intensitatea sentimentelor), fantezia creatoare care constă într-o intensificare în grad înalt a fanteziei obişnuite şi puterea expresivă înţeleasă ca o capacitate de a stabili corelaţii între memoria sensibilă şi memoria verbală de care dispune artistul.

Diferenţa dintre talent şi geniu este plasată de Vianu la alt nivel decât cel al gradualităţii între artişti. În vreme ce artistul diferă de omul comun, geniul presupune o interacţiune a talentului în viaţă, el fiind înnăscut şi improgresiv. Creaţia artistică este studiată la nivelul celor patru etape ale desfăşurării ei: starea de pregătire, inspiraţia, invenţia şi execuţia. Sinteza şi întrepătrunderea lor are drept consecinţă existenţa elementelor iraţionale în operă.

În partea finală a lucrării, Tudor Vianu tratează problema receptării operei de artă, pornind de la premisa că valoarea estetică şi emoţia estetică sunt cele două feţe ale aceleiaşi monede. Noţiunea de atitudine estetică fusese deja introdusă şi definită, astfel încât reluarea ei în contextul receptării este facilitată de capitolele anterioare. În domeniul receptării operei de artă, atitudinea estetică este legată de problema valorizării, în măsura în care aceasta presupune un element volitiv, dar totodată ea implică inhibiţii şi impulsuri. Esteticul comunică în profund cu eticul, căci atitudinea estetică implică o stare lăuntrică de supremă destindere morală şi intelectuală. Receptarea artistică este un proces desfăşurat în timp, nu o reacţie momentană, valorizarea intervenind în mod inconştient încă din primul moment. În aprecierea operei de artă intervin o serie de factori, analizaţi de Vianu la nivelul gustului, al judecăţilor artistice şi criteriilor ierarhizării artistice.

Pentru întregirea expunerii sale, în finalul **Esteticii**, autorul se opreşte la problema a categoriilor estetice sau a modificărilor frumosului, urmărind evoluţia terminologiei şi nuanţarea ei de-a lungul timpului.

EUGEN LOVINESCU ŞI ANTINOMIILE CRITICII

de Florin Mihăilescu

Prin lucrarea **Eugen Lovinescu şi antinomiile criticii** Florin Mihăilescu îşi propune să întreprindă o amplă cercetare asupra ideologiei literare a criticului. Din perspectiva unei lecturi moderne, bazată pe cunoaştere "in extenso" a scrierilor lui Eugen Lovinescu, volumul prin nuanţarea interpretării reprezintă o reuşită în clarificarea şi reconsiderarea unui cumul de concepte. Materialul organizat în jurul celor patru antinomii fundamentale - impresionism şi dogmatism; sincronism şi diferenţiere; relativism şi permanenţă a valorilor; estetism şi militantism - este semnificativ pentru direcţiile de cercetare alese de Florin Mihăilescu. Fiind o lucrare de dimensiuni, ne vom opri doar la unele probleme esenţiale despre estetica lovinesciană, menite să înlăture confuziile. Substanţa lucrării o constituie însăşi opera lovinesciană.

Capitolul II este centrat pe analiza sensurilor impresionismului şi pe maniera de constituire în atmosfera culturală de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Dintre sursele ideologice ce au marcat formarea lui Lovinescu este subliniată influenţa lui Anatole France, Jules Lemaître şi în special Emile Faguet. Nu este neglijat interesul criticului pentru artă, "marea şi eterna lui nostalgie", pentru că intenţiile beletristice au fost la fel de puternice ca şi cele de critică.

Remarca este făcută de F.Mihăilescu în următorii termeni: "Într-adevăr, ratând pe rând toate intenţiile sale beletristice, Lovinescu nu le-a abandonat câtuşi de puţin, ci le-a deturnat numai spre critică, în care a văzut deopotrivă cu impresioniştii o formă de artă, o a zecea muză. Ce i se poate reproşa criticului în privinţa literaturii beletristice ar fi "artificialitatea vizibilă, lipsa puterii de creaţie epică". Dar Lovinescu a impus criticii imperativul creaţiei, fiind convins că "disciplina critică nu are decât de folosit prin apropierea de literatură". Buciumul tânărului

critic între "tentaţia frumuseţii şi nostalgia adevărului' îşi găseşte expresie în fantezia intitulată *Ariel* (personaj împrumutat din Faust), publicată în *Convorbiri critice* în 1909 şi preluată, apoi, ca prefaţă în seria *Criticelor*. Două ar fi momentele actului critic, argumentate de Lovinescu: reducerea la esenţă (punctele nodale care dau "cheia de boltă a întregii opere") şi amplificarea efectului prin talentul literar. Criticul se declară adeptul înlăturării falselor valori, pledând pentru "critica cordială". Cea mai înaltă misiune a criticii este sprijinirea valorilor în curs de afirmare, ocolind "clevetirea măruntă, răutatea, furia".

Sunt enunţate apoi disocierile pe care le face criticul între istoria literară şi critica literară. În sfera de interes a istoriei literare ar intra cauzele procesului de evoluţie şi transformare a unei literaturi, cercetarea particularităţilor epocilor literare, legăturile care se stabilesc între ele, efectele fiecărei perioade, iar "istoricul literar trebuie să considere aşadar orice epocă literară, sau mai precis, orice fenomen literar, sub înfăţişarea lui genetică". Nu trebuie neglijaţi factorii culturali, sociali, economici. Dintr-un înalt patriotism, criticul a subliniat caracterul profund educativ al istoriei literare, prin care se justifică forţa de creaţie a poporului nostru. O permanentă trăsătură a scrisului lovinescian, subliniată în carte, este stima faţă de adevăr şi aspiraţia spre obiectivitate. Pentru a îndepărta confuziile, în ceea ce priveşte "dogmatismul" cu valenţe paradoxale. Pornind de la un articol al lui Călinescu asupra tensiunilor "autorităţi critice", Lovinescu subliniază presitigiul condiţiei morale a criticului. Substanţa spiritului critic "este capacitatea de a exprima o judecată de valoare estetică, a cărei origine stă în gust", completată cu "facultatea intelectuală de analiză, element esenţial tehnic".

În capitolul III, **Sincronism şi diferenţiere**, autorul lucrării propune o disociere între cele două noţiuni pătrunzând în adâncul ideologiei lovinesciene, elaborată mai întâi pe plan social cu aplicare la procesul civilizaţiei române moderne, apoi cu transfer asupra studiului literaturii române. *Istoria civilizaţiei române moderne* porneşte de la argumentarea dreptului la existenţă al "formelor fără fond" şi "umplerea lor la un moment dat cu conţinutul care le lipseşte". Legea "simulării-

stimulării" e miezul sincronismului, dar din punct de vedere teoretic este alimentată de sociologia psihologistă şi finalistă a lui G.Tarde prin "ideea de imitaţie ca lege universală a dezvoltării societăţilor". Sincronismul devine după opinia lui Lovinescu "o concepţie organică şi organizată, convertită într-o redutabilă armă de luptă ideologică:. Sunt comentate apoi obiecţiile criticilor asupra acestei teorii - Ibrăileanu, Rădulescu-Motru, Nichifor Crainic - dar şi "critica mărunţişurilor", cum o numeşte F.Mihăilescu. sincronismul aplicat la literatură devine modernism, admiţând efectul determinant al socialului în artă. Arta pentru Lovinescu se bazează pe echilibru şi bun gust, formată la şcoala unui clasicism" asimilat în substanţa lui eternă şi nu în procedeele formale". Adevărata literatură este cea cu un profund caracter naţional. Criticul aduce exemplificări din Alecsandri, Creangă, Eminescu şi observă că numai apoi a "venit literatura esteţilor", imitatori ai literaturii decadente franceze.

O altă opoziţie faţă de tendinţele de înnoire (suntem în 1908) se reflectă şi în interpretarea "permanenţei sentimentelor umane". Astfel, este adusă în discuţie poezia lui Minulescu căreia i se reproşează "nesinceritatea izvorâtă din căutarea originalităţii cu orice preţ". Articolele publicate de Lovinescu în primele două serii ale revistei *Sburătorul* între 1919-1922 alcătuiesc premisa estetică a *Istoriei literaturii române*, ideologia ei fiind cea din *Istoria civilizaţiei*. Pentru că în poezie simbolismul era curentul care se impusese, criticul consacră o analiză profundă fenomenului. În ciuda unor afirmaţii inacceptabile, ideile sunt valabile prin profunzimea lor. Lovinescu priveşte ca un fapt normal de sincronism mişcarea noastră simbolistă. Contopind conceptul de imitaţie cu cel de influenţă, criticul converteşte o problemă de filosofie şi sociologie în una de literatură comparată.

O altă tendinţă dominantă a vremii este intelectualizarea şi obiectivarea lirismului. Faţă de simbolism ce se adânceşte în subiect, în stările subconştiente şi muzicale, poezia modernă caută resursele în emoţia intelectuală. Prin elaborarea conceptului de sincronism, acceptarea simbolismului ca un fenomen literar normal, Lovinescu devine modernist cu dispoziţie pentru interpretarea căutărilor şi inovaţiilor,

dar cu prudenţă. De acord cu caracterul evolutiv al dezvoltării literaturii, are rezerve faţă de ideologia sămănătoristă, poporanism, gândirism, care în loc să sprijine procesul de sincronizare a literaturii române, i se opun. Modernismul, "concept nou", este folosit de critic în limitele unui echilibru, pentru că îi repugnă "căutarea fără gust a expresiei". În absenţa talentului noutatea are caracter imitativ. Spre exemplu, Eminescu, Coşbuc, Caragiale, Creangă "nu sunt numai talente remarcabile ci şi puncte din frontiera hărţii noastre sufleteşti". Cu această ocazie sunt amintite şi nume noi: Goga, Sadoveanu, Rebreanu. Ce poate fi mai înălţător decât afirmaţia lui Lovinescu: "departe de a păşi în pragul Europei cu mâinile goale, păşim nu numai cu posibilităţile unui suflet original, şi ca fond şi ca formă, ci şi cu afirmaţii categorice, solidare între ele, dar diferenţiate în cromatica literaturii universale".

Principiul evoluţiei genurilor literare (amintind de Brunetiere) este considerat de Lovinescu un criteriu estetic care aparţine structurii interne a operelor literare, menit să asigure certitudine studiului literaturii. O etapă importantă a concepţiei sensului de evoluţie a genurilor literare este intelectualizarea înţeleasă prin urbanizarea literaturii române ("prima închegare a concepţiei despre evoluţia de la rural la urban şi de la realismul exterior la cel psihologic"). Criticul se referă comparativ la poezie şi proză. Dacă poezia "nu suferă decât prea puţin acest proces de intelectualizare" pentru că izvorăşte din sentimente general umane, fenomenul e necesar în proză" născută "prin definiţie dintr-o temporalitate concretă".

Pentru Lovinescu "succesiunea marilor momente ale literaturii universale este de la clasicism, prin romantism, la naturalism". Restrânsă la proză, obiectivarea a fost delimitată de exagerarea naturalistă, recomandând lumea interioară a personajelor, prin preconizarea unui realism psihologic în care "sensul obiectivării este acela de detaşare şi analiză lucidă", astfel că literatura H. Papadat-Bengescu reprezintă pentru critic un ideal materializat. Urbanizarea nu constituie pentru critic criteriul suprem al valorii, fundamentală pentru el fiind, în cele din urmă, atitudinea faţă de materialul narativ, de unde aprecierea romanului *Ion* de Liviu Rebreanu.

În ceea ce priveşte teatrul, Lovinescu distinge legile specifice acestuia, izvorâte din viziunea clasică, cu opinia că în teatru realismul e hotărâtor, dar şi aprofundarea individualităţii personajelor. Pentru Lovinescu - observă autorul lucrării - impresionismul este o metodă critică indiferentă din punct de vedere ideologic", iar dogmatismul "un mod de exprimare fermă a autorităţii critice şi un principiu de etică profesională care impune obiectivitatea aprecierilor".

În demersul său interpretativ F.Mihăilescu dezvoltă următoarea idee: "Între sincronism şi diferenţiere, s-ar spune că, în ultimă instanţă, Lovinescu le alege pe amândouă, întrucât orice operă de artă şi în genere orice produs spiritual e şi determinant şi personal". În esenţă F.Mihăilescu consideră că: "Antinomiile sunt aşadar mai curând nişte ipoteze de lucru, cărora realitatea şi, pe urmele ei, spiritul uman le găsesc oricum o posibilitate de rezolvare". Se poate desprinde ideea că Lovinescu nu a fost un teoretician, în adevăratul sens al cuvântului, ci critic, travaliul său fiind subordonat acţiunii practice. Pentru F.Mihăilescu figura lui Lovinescu constituie o personalitate marcantă: "Preluat în spirit critic şi fără hiperbolizări, cum a făcut el însuşi cu Maiorescu, Lovinescu este aşadar şi desuet, dar şi actual, aparţine şi istoriei literare, dar şi criticii noastre curente. Şi-i aparţine mai presus de orice prin marea dăruire pentru cauza literaturii, prin pasiunea extraordinară cu care a slujit-o întreaga lui viaţă. Aceasta este cea mai înaltă semnificaţie a lui E. Lovinescu, acesta este modul cel mai viu al actualităţii sale".



G. CĂLINESCU ÎNTRE APOLLO ŞI DIONYSOS
de Dumitru Micu

În peisajul criticii şi istoriei literare româneşti de după cel de al doilea război mondial, D.Micu este o personalitate de care trebuie să se ţină seama, date find câteva mari lucrări de sinteză dedicate unor momente importante din literatura contemporană, unor reviste şi curente ori unor oameni de cultură de valoare şi dimensiune monumentală. Pasiunea pentru lectură, interesul pentru cercetare au dus la apariţia, în 1979, la Editura Minerva, sub semnătura lui D.Micu, a impresionantului volum **G.Călinescu între Apollo şi Dionysos**. De bună seamă, ca toţi cititorii de bun-simţ ai titanului, ca toţi aceia care se consideră cât de cât iniţiaţi în opera autorului *Principiilor de estetică*, D.Micu este fascinat de omul total care este G.Călinescu.

E bine cunoscut faptul că puţine sunt cazurile la nivelul literaturii universale - iar în literatura noastră este unic - în care un mare critic, istoric, estetician, eseist şi teoretician literar este nu mai puţin un mare scriitor. Sau altfel spus, este uimitor cum în cărţi ca *Istoria literaturii...* şi *Enigma Otiliei* convieţuiesc în perfectă armonie cercetătorul şi

creatorul. În **Explicaţia** precedând volumul critic, D.Micu afirmă intenţia de a realiza un eseu asupra personalităţii lui Călinescu: "E ceea ce s-ar dori această carte. Asediind toate teritoriile literaturii lui Călinescu, ea nu-şi propune, prin aceasta, să epuizeze cercetarea fiecăruia. Încearcă doar să detaşeze, prin analiză, dominantele spiritului călinescian, cu năzuinţa de a întocmi, până la urmă, prin însumarea lor, un portret interior al scriitorului". Autorul exegezei dezvăluie şi unele aspecte ţinând de modul de lucru în vederea surprinderii "unicităţii unei personalităţi". Pentru facilitarea înţelegerii de către cititor a proiectării lui Călinescu între cele două simboluri ale mitologiei antice, Apollo şi Dionysos, este necesar să se dezlege chiar tâlcul acestor nume. Apollo era la greci zeul luminii şi al artelor. Ipostazele lui esenţiale erau de profet, muzician, medic, arcaş, instructorul ancenstral al Helladei şi al întregii omeniri, patron şi inspirator al oracolului de la Dephi, simbolul armoniei. El prezidează modificările politice ale societăţii, ocroteşte orice nouă construcţie, protejează urbanismul, străzile şi pieţele publice, e spritiul tutelar al celor nouă Muze. Mai aproape de vremea noastră s-a creat sensul modern de apollinic, care la filosoful german Fr.Nietzsche reprezintă însuşirea de a crea imagini ale vieţii reale. Apollinicul respinge pesimismul şi contemplă frumosul. Dionysos e zeul grec al fructelor, vegetaţiei şi, mai ales, al viţei-de-vie, al vinului şi beţiei, care, în sens elevat, presupune beţie iniţiatică, mistică. Dionysos avea darul profeţiei, fiind preţuit şi el ca un zeu oracular. Ulterior şi mitul lui Dionysos primeşte o semnificaţie filosofică, pentru acelaşi Nietzsche definind stadiul la care omul dobândeşte conştiinţa de sine şi e capabil de inteligenţă, în opoziţie cu această contemplativitate instinctuală a apollinicului. Dionisiacul întruchipează înţelepciunea.

Cuprinzătorul volum **G.Călinescu...** se constituie dintr-o succesiune de capitole în care D.Micu dezvoltă cu generozitate procesul devenirii spirituale a lui Călinescu precum şi laturile activităţii lui: **Căutarea de sine, Lirismul congenital, Vocaţia epică, Simţul critic, Demonul publicistic, Obsesia monumentalului, Pasiunea clasificaţiei morale, Îndrumări spre clasicism, Între Apollo şi Dionysos**.

D.Micu procedează la o atentă demontare, descriere şi

interpretare a diferitelor componente ale proteicului potenţial creator călinescian. Călinescu este înfăţişat ca un temperament vulcanic, într-un permanent clocot al sufletului şi al inteligenţei, "o natură heliadescă şi haşdeică", devorat de "căutarea de sine", pentru care preferă "solitudinea... recluziunea şi închiderea în sine". Este un tip studios şi un cercetător pasionat. La capătul prezentării lui G.Călinescu în ipostaza de poet, criticul se întreabă: "Este Călinescu un mare poet? Răspunsul sub impresia lecturii proaspete şi avizate vine spontan: Mare nu, dar autentic fără îndoială. Mai mult decât atât, G.Călinescu e poet asemenea, mutatis mutandis, lui Fr.Mauriac (...), în tot ce a scris... Autorul *Laudei lucrurilor* e poet în întreaga operă, prin aceea că vibrează, în permanenţă, liric şi gândeşte în "hieroglife". Toată literatura sa e străbătută de curentul continuu al câtorva obsesii. Poezie, roman, teatru, critică, istorie literară, eseistică, publicistică gravitează în jurul unuia şi aceluiaşi centru de foc, şi cine a zis că G.Călinescu n-a scris, în ultimă instanţă, cărţi ci a creat o operă, de-a lungul căreia şi-a desfăşurat unitar concepţia de viaţă şi estetică (...), n-a emis o gratuită butadă. Unitatea concepţiei de viaţă şi estetică o determină tocmai fondul liric!".

În calitate de critic, G.Călinescu este astfel prezentat de D.Micu încât să înţelegem că acest domeniu al ştiinţei literare din perioada interbelică nu poate fi gândit în afara lui: "fără spirtul critic călinescian deceniul al patrulea ar arăta ca un edificiu căruia îi lipseşte un perete". Călinescu este considerat inimitabil în felul său şi drept "cel mai mare critic român". Publicistul Călinescu, care are un celebru model în cultura şi literatura franceză, pe Balzac, inventariază cu interes şi pasiune toate domeniile vieţii din România vremii: social, politic, economic, moral, cultural etc. Cum era şi firesc, autorul lucrării de faţă acordă un spaţiu considerabil activităţii de teoretician şi istoric al artei şi literaturii desfăşurate de Călinescu. Creator pretutindeni, marele om de cultură are gustul monumentalului, de aici şi interesul pentru a realiza sinteza epică asupra istoriei literaturii române "de la origini şi până în prezent". Însuşi Călinescu afirmă preocuparea "de a da linii monumentale culturii". Astfel se naşte "capodopera *Viaţa lui Mihai Eminescu*, monumentul cel mai important ce s-a ridicat până astăzi lui Eminescu", după "umila

părere a lui Ibrăileanu". În calitate de critic, Călinescu subscrie: "datoria unui critic român este să înceapă cu problema capitală a literaturii lui". Acelaşi domeniu este ilustrat apoi de *Viaţa lui Ion Creangă*, *Opera lui Mihai Eminescu*, pe larg prezentate de D.Micu, mereu în competiţie sau confruntându-şi propriile-i opinii cu acelea ale criticilor şi istoricilor noştri literari anteriori.

Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent, unică în cultura noastră, se află în centrul atenţiei exegetului pe un număr însemnat de pagini. "Pentru multă lume, specifică autorul, CĂLINESCU înseamnă ISTORIA...", aşa cum PÂRVAN înseamnă GETICA, HAŞDEU - ETYMOLOGICUM MAGNUM, BĂLCESCU - ROMÂNII SUBT MIHAI VOIEVOD VITEAZUL sau, păstrând proporţiile, EMINESCU înseamnă LUCEAFĂRUL, GOETHE - FAUST, CERVANTES - DON QUIJOTE, SHAKESPEARE - HAMLET, DANTE - DIVINA COMEDIE. Criticul apreciază că "Toate componentele spiritului călinescian, toate însuşirile scriitorului care a fost G.Călinescu se află concentrate aici. Verva scânteietoare, extraordinara mobilitate intelectuală a eseistului, erudiţia cercetătorului, pasiunea pentru document a scotocitorului de arhive, agerimea de spirit şi stilul alert al publicistului, arta de narator, portretist, evocator, comediograf, a creatorului epic şi dramatic, darul de a instala gândirea în imagini ale poetului. Şi mai mult decât în oricare altă scriere, propensiunea spre monumental. ISTORIA e una din cărţile lui capitale, dar şi monumentale, ale culturii româneşti".

Sfera creaţiei epice propriu-zise călinesciene se caracterizează, după părerea lui D.Micu, prin aceeaşi aspiraţie "la monumental". Descrierea prozei călinesciene e precedată de prezentarea punctelor de vedere teoretice ale lui Călinescu privitoare la roman, între care şi acela că această specie literară e "categoric literatură. Adică un produs al elaborării lucide, al actului creator deliberat. Nu erupţie spontană, ci operă făurită". Stăruind asupra lui G.Călinescu, prozatorul de o originalitate incontestabilă, D.Micu relevă înrudirile lui cu Balzac, dar nu numai şi îl apropie sau îl diferenţiază de confraţii săi autohtoni. La sfârşitul acestui capitol dens în informaţii, aprecieri critice etc, autorul

consideră ca neelucidată "încadrarea tipologică a artei romancierului", întrucât părerile sunt împărţite în ceea ce priveşte chiar punctul de vedere călinescian că romanele sale compun o literatură "de ţinută clasică". D.Micu afirmă că romanele lui Călinescu au o "structură interioară modernă", viziunea scriitorului "e clasicizantă", că structural, autorul "nu e clasic. Este chiar anticlasic: un roman eruptiv, incandescent. Autorul *Bietului Ioanide* e romanticul devenit clasic printr-un act de autoconstrângere, Dionysos încătuşat de Apollo".

În ultimul capitol, care dă şi titlul cărţii a lui D.Micu, Între Apollo şi Dionysos, este evidentă alegerea celor două simboluri între care pendulează autorul *Jurnalului literar*. Factorul structurant al personalităţii lui G.Călinescu este, cu certitudine, după sublinierea criticului, "voinţa de creaţie" pe un itinerar cultural cu două dimnesiuni: arta literară şi ştiinţa literaturii. În strânsă legătură cu semnificaţia personajelor mitologice amintite, elevatul om de cultură este prezentat ca "o natură funciarmente duală"; însuşi Călinescu afirma despre sine: "În viaţă am fost plin de contraste...". Rememorările celor cu care a lucrat - ca de altfel şi propriile acte publice şi publicistice, precizează D.Micu, ni-l arată pe Călinescu "exuberant şi posac, expansiv şi închis în sine, prietenos şi susceptibil, generos şi retractil, trufaş şi umil, curajos şi prudent, intransigent şi conciliant, demn şi adulator, senin şi pătimaş, ultra lucid şi superstiţio..."

D.Micu consideră că G.Călinescu este "o personalitate singulară, şi nu doar în spaţiul românesc". Fără a avea pretenţia etichetărilor definitive privind valoarea operei călinesciene, D.Micu îşi exprimă bucuria că "Ne găsim încă în cercul de vrajă al unei personalităţi cu o putere fascinatorie unică în secol. Sigur pare un fapt. Ceea ce farmecă în primul rând în opera lui G.Călinescu e "călinescianismul". Aceasta presupune că, aşa ca şi în cazul lirismului eminescian, al artei de povestitor a lui Creangă, al "caragialismului" (cu privire la care s-a exprimat însuşi Călinescu), ne putem pronunţa despre inefabilul artei scriitorului şi despre atributele alese ale omului de ştiinţă. Parafrazându-l pe Ch.Baudelaire, criticul conchide: "G.Călinescu e unul dintre farurile conştiinţei noastre literare".

G. CĂLINESCU
ŞI "COMPLEXELE" LITERATURII ROMÂNE

de Mircea Martin

Cartea a apărut în 1981 la Editura Albatros. Prima parte a ei, intitulată sugestiv **Sensul tradiţiei**, descoperă pas cu pas "râvna şi ambiţia lui G.Călinescu "de a elibera literatura naţională de complexele de inferioritate în context european, de a face din monumentala *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* o demonstraţie a puterii de creaţie române". Cum însuşi scriitorul consideră că "fiecare naţie din lume e îndreptăţită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale", G.Călinescu a conceput *Istoria...* în dimensiunile unei exegeze monumentale vizând recucerirea în spirit a geografiei şi istoriei autohtone, "din lectura scriitorilor noştri el recompune o geografie fantastică şi o istorie mai veche şi mai demnă..., o veritabilă mitologie personală,călinesciană" (Mircea Martin).

Prof. univ. dr. Mircea Martin, critic literar de notorietate, dezbate în această carte, cu argumente din *Istoria...* dar şi din alte opere ale lui Călinescu şi ale altor critici literari, o problemă esenţială şi extrem de actuală aceea a devenirii noastre prin literatură şi a înscrierii valorilor naţionale în circuitul spiritual universal. Referindu-se la problema specificului naţional şi a raportului cu universalitatea în viziune călinesciană , Mircea Martin în **Prolog** întreprinde o analiză detaliată a "complexelor" literaturii române, apărută "în momentul în care literaturile occidentale trecuseră deja printr-o epocă de aur, iar descoperirea Occidentului a pus literatura română "în faţa unui decalaj considerabil de timp solidificat în opere". Prin urmare, întârzierea şi existenţa periferică, imitaţia şi discontinuitatea, treeerea de la cultural la estetic, de la rural la urban, dar şi lipsa de audienţă, datorată circulaţiei strict naţionale a limbii române, sunt "complexe" ale culturii şi literaturii

române. Dar ele coincid cu descoperirea propriei identităţi şi cu integrarea noastră europeană. Departe de a nega superioritatea Occidentului în materie de artă şi de cultură, G.Călinescu insistă asupra rezistenţei noastre în timp prin puterea de creaţie românească, precizând: "Culturile străine trebuie să fie un îndemn, iar nu un scop". În acest sens *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* "e locul unde se cereau puse în evidenţă vechimea şi continuitatea tradiţiei literare autohtone, valoarea ei în absolutul şi relativul estetic" (Mircea Martin). Sub semnul tradiţiei şi al deschiderii spre modernitate cele şapte capitole ale cărţii definesc etape şi sensuri ale tradiţiei literare româneşti ca acte de cucerire cu mare trudă a unei moşteniri culturale creată cu talent şi conştiinţă artistică. Călinescu afirmă caracterul organic al acestei evoluţii. El restabileşte legătura între etapele culturii şi literaturii române, interpretându-le ca momente ale unui proces unic, tradiţia fiind "înaintare organică".

Primul capitol al cărţii **Ipoteza vechimii**, cu motoul sugestiv "noi suntem în fond geţi", se referă la concepţia lui Călinescu privind originea poporului nostru. Istoricul nu neagă originea latină, dar sapă mai adânc, reabilitând substratul geto-dacic. Referirile lui Călinescu la evocarea în literatură a spaţiului dacic sunt argumentate cu opera lui Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu. Momentul culminant în istoria interesului pentru Dacia îl constituie Mihai Eminescu. Tema dacică este urmărită de autorul *Istoriei...* în *Memento mori*, *Sarmis*, *Rugăciunea unui dac*, în poemul faustian *Mureşan*, precum şi în alte proiecte literare eminesciene. Paginile consacrate poetului dovedesc înrădăcinarea lui Eminescu în tradiţia autohtonă. Prin analiza la *Nopţile de sânziene*, *Uvar* şi *Baltagul* Călinescu ilustrează proiectul lui Mihail Sadoveanu "de reconstrucţie a unei Dacii absolute". Criticul Mircea Martin regretă că G.Călinescu a omis din creaţia sadoveniană tocmai *Creanga de aur* "romanul nemişcării milenare cu intrigă mitologică". Văzută prin literatură, Dacia apare ca un teritoriu mitic,având o durată imemorabilă. Piesa *Zamolxe* de Lucian Blaga reprezintă după opinia lui Călinescu "un prim pas de a încadra dionisiacul nietzschean în tradiţia românească pe calea mitului".

Capitolul al II-lea, **O apărare şi ilustrare a limbii române** se

referă la paginile despre limba română, plasate la începutul *Istoriei...* G.Călinescu nu insistă asupra vechimii limbii române, ci se referă la virtuţile ei expresive. Autorul cărţii evidenţiază momente semnificative din evoluţia limbii române, ilustrându-le cu exemple din opera călinesciană: "toată mierea cronicii lui Ureche se reduce la cuvânt, la acel dar fonetic de a sugera faptele prin foşnitura şi aroma graiului"; combinând coordonarea vorbirii orale cu subordonarea frazei latine, Miron Costin creează o sintaxă nouă, capabilă să exprime gânduri mai abstracte. Procesul de modernizare a limbii române se remarcă în opera lui Dimitrie Cantemir, care a introdus o serie de neologisme, dar şi prin efortul Şcolii Ardelene de a primeni limba, Budai-Deleanu având "un adevărat geniu verbal". El face o sinteză liberă între limba vorbită şi cea scrisă. În momumentala sa lucrare G.Călinescu rezervă pagini magistrale operei lui Creangă, evidenţiind savoarea limbii. "Creangă ridică limba naţională la performanţe neatinse încă. Creangă este un exponent,căci n-ar fi izbutit fără încordarea seculară anonimă care l-a precedat".

Înaitând treptat în semnificaţiile conceptului de tradiţie în viziunea lui G.Călinescu, autorul cărţii se referă în următoarele capitole (**Ruralismul: Folclor, Mituri, Literatură**; **Cultural şi estetic**) la o problemă controversată care a stârnit vii şi îndelungate polemici literare - aceea a specificului naţional în literatură şi a sincronismului cu literatura Occidentului. În *Istoria civilizaţiei române moderne* Eugen Lovinescu, teoretician al sincronismului, susţine că civilizaţia şi cultura română sunt datorate în exclusivitate contactului cu Occidentul, singura soluţie fiind imitaţia modelelor lui. Încă din 1927 Călinescu reacţionează împotriva sincronismului lovinescian. Subliniind caracterul artificial al imitaţiei el se situează pe poziţie net maioresciană. Subliniind importanţa factorului tradiţional, Călinescu salută occidentalizarea şi citadinizarea literaturii noastre, socotind că acesta este un proces firesc în evoluţia ei. Accentul pledoariei călinesciene cade pe ideea prezenţei elementului tradiţional alături de semnele unei culturi citadinizate în ceea ce priveşte raportul dintre rural şi urban Călinescu constată caracterul mai rural al literaturii noastre, "câte o promoţie a ruralilor apare în fiecare epocă a istoriei literaturii române". Argumente în acest sens

sunt aduse modalităţi artistice din opera lui Creangă, Goga şi Coşbuc. Monografia satului românesc, realizată cu artă desăvârşită, situează creaţia acestor scriitori între marile valori spirituale ale neamului, ca o garanţie de vechime şi continuitate, dar şi de unitate etnică.

Referirile la romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu scot în evidenţă valoarea de "document al transumanţei, de evocare a unei societăţi arhaice, cu o psihologie colectivă nediferenţiată. În stilul său magistral Sadoveanu "înregistrează ritmurile vieţii primitive". Deşi este de părere că Vitoria Lipan dovedeşte o luciditate excesivă, fiind "un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi când dovada s-a făcut dă drumul răzbunării, criticul consideră că "eroina nu e o individualitate, ci un exponent al speţei" şi pentru a o înţelege trebuie situată în coordonatele acelei civilizaţii arhaice. Stă mărturie în acest sens imaginea satului ancestral din creaţia lui L.Blaga. Respingând acuzaţia de primitivism, autorul *Istoriei...* oferă imaginea clasicizată a tradiţiei rurale, având tendinţa "de a monumentaliza etnograficul, de a forţa deschiderea lui spre universal".

În capitolul despre **folclor şi mituri** Mircea Martin se opreşte asupra miturilor fundamentale precizate de G.Călinescu: naşterea poporului român (*Traian şi Dochia*), situaţia cosmică a omului (*Mioriţa*), mitul jertfei în creaţia artistică (*Meşterul Manole*), mitul erotic (*Sburătorul*). Autorul cărţii îşi exprimă nedumerirea privind faptul că *Istoria...* nu se deschide, cum ar fi fost firesc, cu studiul despre folclorul literar, ci îl tratează în cadrul literaturii vechi, precum şi în capitolul despre mituri. G.Călinescu se ocupă de arta literară în creaţia populară şi de valorificarea folclorului în literatura cultă. Analizând poeziile lui Eminescu de inspiraţie folclorică, G.Călinescu este de părere că Eminescu este "fabricator de folclor savant, iar cea mai mare însuşire a lui Eminescu este aceea de a face poezii populare fără să imite şi cu idei culte, de a se coborî la acel sublim impersonalism poporan".

Capitolul **Cultural şi estetic** pune în lumină polemica dintre Lovinescu, Iorga şi Călinescu referitoare la raportul etic-estetic, etnic-estetic. Dacă în creaţia lui N.Iorga se constată, în bună măsură, o confuzie între etic şi estetic, iar în gândirea lovinesciană o ruptură tranşantă între

aceste categorii, G.Călinescu este în măsură să depăşească atât confuzia, cât şi ruptura, aplicând consecvent criteriul estetic. În *Istoria...* demersul critic vizează virtuţile artistice ale textului literar. Începând cu perioada veche criticul reţine aspectele esenţiale privind arta literară. Remarcă, spre exemplu, la Antim Ivireanu "un anume aer epic şi un fel de retorică a oralităţii", iar *Cronica* lui Miron Costin este "un adevărat roman". Lui Ion Neculce îi recunoaşte darul de a povesti ş ia crea portrete, de a scrie în limbaj poetic.

În concluzie, Călinescu socoteşte că literatura veche "este un loc în care stau încă nenăscuţi Eminescu şi Creangă, Caragiale şi Sadoveanu". Definind tradiţia estetică a literaturii române, prin referirile la cultural-estetic, Călinescu are în vedere "înaintarea organică după legi proprii" a istoriei noastre literare. Tradiţie nu înseamnă parţializare, ci integrare organică în modernitate. Cultivarea acestui spirit integral este caracteristica esenţială în demersul critic din *Istoria...* "Literatura română, spune criticul, nu este rezultatul tardiv al unor influenţe străine, ci al evoluţiei prin timp a unui organism unitar. Asemenea lui Lovinescu, G.Călinescu disociază esteticul de cultural, dar susţine cu fervoare polemică importanţa tradiţiei literare în procesul devenirii noastre spirituale. Spre deosebire de N.Iorga, el asimilează culturalul cu esteticul, respigând teoria lui Lovinescu despre desuetudinea celor vechi. Îmbinând cultul tradiţiei cu acela al valorilor estetice, Călinescu a încercat să reducă incompatibilitatea între tradiţionalism şi modernism, să reabiliteze tradiţia din perspectiva modernităţii. Astfel, literatura veche şi literatura contemporană sunt abordate dinspre Eminescu şi Creangă, operele lor însemnând tradiţie şi înaintare organică spre modernism.

G.Călinescu s-a dorit un apărător al tradiţiei, dar nu un tradiţionalist. Apărător al specificului naţional, prin demersul său despre tradiţie în literatură, G.Călinescu nu se opune integrării europene şi universale. Oferindu-ne o variantă nouă de lectură a operei lui Călinescu, criticul Mircea Martin scrie cu inteligenţă şi talent despre un spirit erudit, un Sainte-Beuve sau un De Sanctis al literaturii noastre. G.Călinescu trăieşte în paginile cărţii ca un spirit mereu viu, ca o personalitate monumentală, proiectată în Absolut.

GEORGE BACOVIA

de Mihail Petroveanu

Studiul lui M.Petroveanu, consacrat personalităţii lui George Bacovia, apare la Bucureşti, în Editura pentru Literatură, anul publicării fiind 1969. Studiul încearcă să prezinte în cele mai complete date ale sale, creaţia şi viaţa unui poet, deci este vorba de un parcurs monografic, prima parte ocupându-se de unele aspecte mai importante pentru operă din viaţa poetului, partea a doua tratând efectiv problematica poeziei bacoviene. **George Bacovia** este cel mai important studiu al lui Petroveanu, studiu care "extinde observaţii consolidate în legătură cu tehnica poetică bacoviană, văzută ca o ars combinatoria, manevrând un număr restrâns de cuvinte-simboluri şi cu relaţiile extrapoetice ale operei".

Partea întâi este relativ scurtă, se întinde pe un capitol, **Un destin asumat,** şi atinge momentele biografice care pot da suficientă lumină asupra unor aspecte din creaţia poetului. În primul rând, criticul remarcă la Bacovia o absenţă a nevoii de întoarcere "în părinţi", la originile eului, fapt remarcat şi în poeziile sale. De asemenea, găsim în studiu date suficiente pentru a conchide că poetul a avut o adolescenţă frământată de impulsuri contradictorii, de teroarea faţă de spaţiul închis ce va da mai târziu motivul poetic al "celulei cotidiene". Influenţele spirituale remarcate de critic în această perioadă sunt: Eminescu, în special, poeziile simboliştilor (Verlaine, Rimbaud, Moréas, Jules Laforgue, Mallarmé, Verhaeren, Rollinat (de Nevrozele căruia se va lipi în mod deosebit) şi Poe. Criticul prezintă momentul de debut al poetului cu poezia *Şi toate*, în *Literatorul*, neuitând să precizeze, privitor la relaţiile poetului cu simbolismul, că "se va considera un simpatizant de departe şi nu un membru înregimentat, cu legitimaţie şi frecvenţă".

Partea a doua a cărţii, cea mai întinsă, tratează, în primul rând, principalele trăsături ale originalităţii poetice bacoviene, mai întâi

raportându-le la curentul literar ce le-a generat (**Bacovia şi simbolismul**) iar apoi analizându-le pe cele mai importante în chiar domeniul lor de manifestare, creaţia poetică (**Universul poetic bacovian**). Sunt menţionate şi unele filiaţii poetice între Eminescu şi Bacovia, descoperite fie de critică de-a lungul vremii, fie de autorul însuşi (**Eminescu şi Bacovia**). Criticul nu uită apoi să amintească şi principalele particularităţi ale stilului poetic (**Ars combinatoria**) pentru ca apoi să facă un scurt traseu critic, privitor la proza bacoviană (**Un jurnal al eşecurilor: proza**). Finalul studiului îl constituie un capitol despre ecourile poeziei în rândul criticilor (**Bacovia, Bacovianism, Bacovieni**) şi unul despre ecourile în rândul criticilor (**Bacovia în conştiinţa literară**) şi capitolul **Bacovia astăzi**.

M.Petroveanu, în analiza operei bacoviene, începe prin a remarca faptul că mai toate trăsăturile artei poetului aparţin mişcării simboliste şi studiul le parcurge pe cele mai importante pentru edificare: repulsia faţă de filistinism, sentimentul de opoziţie dintre artist şi societate, climatul antiburghez, percepţia oraşului provincial ca sediul unei singurătăţi iremediabile pentru poet, "motivul deprimării urbane", leitmotivele urâtului citadin (ploaia, cenuşiul toamnei, desfrunzirea, corbii), percepţia specifică a culorilor (nuanţa, valorificată cu exces manieristic, pentru că, fiind mai muzicală decât tonurile nete, permite depăşirea stadiului descriptiv al poeziei), natura (simboliştii opun naturii romanticilor, desprinsă de civilizaţie, o natură prelucrată de om), cultul florilor, cuvântul ca simbol sonor pentru simbolişti, muzica şi nu pictura erau modelul suprem al poetului (este preluat principiul muzical al cuvântului, mai ales în interpretarea verlainiană), sentimentul morţii. Şi, concluzia este o întrebare ("În ce măsură este Bacovia simbolist?"), la care criticul a răspuns printr-o permanentă paralelă între curentul simbolist şi fenomenul poetic bacovian.

În privinţa unei legături Eminescu-Bacovia, în plan poetic, înainte de-a avansa propria părere, criticul etalează principalele opinii pe această temă. Criticii care au glosat pe marginea unei asemenea idei sunt: Mihail Sebastian, care surprindea autenticitatea zbuciumului intern, particularitate lirică reperabilă la ambii poeţi, cu oarecare exagerare,

apreciază Petroveanu; Şerban Cioculescu semnala prezenţa lipsită de amploare a ecourilor eminesciene în poezii ca: *Comedii în fond, Ca mâine*; A.E.Baconsky caută să demonstreze în ce măsură simplitatea şi muzicalitatea bacoviană evocă stilul specific eminescian de a fi simplu şi muzical, pe exemplele concrete: *Ca mâine, Ecou de romanţă* care reia pe eminesciana *De ce nu-mi vii?*, *Regret*, ca prelungire a motivelor şi tonalităţii eminesciene din *Pe lângă plopii fără soţ*; N.Manolescu susţine că Bacovia, în calitate de poet erotic şi în special de autor de romanţe este tributar modelului eminescian. Petroveanu, la rândul lui, e de părere că filiaţia cu Eminescu se produce la Bacovia pe terenul cântecului aşa-zis sentimental, de romanţă eminesciană. Criticul surprinde şi vagi puncte de contact cu critica eminesciană a femeii. De asemenea, subliniază faptul că la Eminescu şi la Bacovia se manifestă reacţii faţă de presiunea socială şi repercursiunile alienării omului de lume şi de sine, precum şi viziunea timpului "măcinător" şi "corolarul său, neantul".

Universul poetic bacovian este prezentat sistematic, pe motive poetice. Astfel, celula cotidiană, care este odaia, contribuie la sentimentul de înstrăinare a eului, de destrămare a lui până la inconsistenţa umbrei. Părerea criticului este că poetul apare ca prizonier al interiorului. "Uşa celulei care e odaia e... fereastra". "Bacovia nu este un liric de interior, în sensul intimist şi nici în acela al simbolismului". Infernul citadin presupune evident imaginea oraşului bacovian respirând o dezolare meschină. Criticul respinge transformarea viziunii poetului într-una strict provincială şi opinia după care oraşul nu este pentru poet decât mahalaua. Imaginea oraşului la Bacovia, spune criticul, este produsul amestecului dintre un peisaj familiar şi altul halucinant, un decor cotidian şi, în acelaşi timp, o regiune bizară. Deci, peisaj indeterminat. Bivalenţa naturii se remarcă, arată Petroveanu, prin anotimpurile dominante, toamna şi iarna, prin prezenţa permanentă care dă senzaţia de exasperare şi resemnare, a stihiilor, prin lipsa zgomotelor ce duce la încremenire şi tăcere. Golul prezentului şi nostalgia viitorului definesc specificul timpului bacovian. Petroveanu consideră că timpul bacovian nu cuprinde noţiunea curentă a timpului, divizat în trecut, prezent şi viitor. Vremea este regresivă, precipitând acţiunea forţelor descompunerii, timpul nu

permite altă perspectivă asupra vieții, decât aceea a neantului. Sentimentul trecutului, spune autorul, nu există, poetul nu posedă amintiri, întregul său efort se îndreaptă spre refularea amintirilor, spre uitare, iar viitorul "nu definește în accepția lui temporală ca o verigă în lanțul devenirii, ci ca o proiecție subiectivă, analogă visului". Sentimentul morții, precizează criticul, conturează moartea ca realitate goală de orice speranță.

Erosul bacovian este considerat domeniul cel mai complex al liricii lui Bacovia. Femeia și fecioara sunt surprinse în ipostazele specifice unei poezii simboliste. Femeia apare ca punct fix de refugiu, ca ultimă speranță, prinsă în contururi vagi, abstract, palide. Fecioara este surprinsă ca mistuită de o suferință ce-și are o cauză precisă în sărăcie și ftizie. Criticul mai observă că semnalmentele morții iubitei sunt descrise cu detașare, impersonal. "Nici în sentimentul iubirii Bacovia nu găsește resursa tămăduitoare, terapia clasică a poetului. Senzația de neant covârșește ultima șansă de recuperare a vitalității". Obsesia eului generează o lirică a solitudinii și autorul arată că, la poet, singurătatea creează spaima și conștiința inferiorității. Bacovia nu înfruntă, ci evită lumea "dintre gratiile căreia nu se evadează".

Capitolul consacrat tehnicii poetice bacoviene surprinde, ca element principal, prin utilizarea descrierii, procedeu tocmai respins de estetica simbolistă. Dar descrierea bacoviană, spune autorul, păstrează nota specifică a simbolismului. Studiul trece apoi în revistă elementele procedeului la Bacovia: structura poeziei bazată pe juxtapunerea versurilor, astfel că fiecare idee poetică are independența sa proprie, nu se mai înlănțuie celorlalte, eliminarea epitetului, a verbului, chiar a părților de legătură indispensabile înlănțuirii noțiunilor, extrema raritate a figurilor de stil și în special a metaforei, folosirea doar a comparației, a refrenului, a leitmotivului și revenirea periodică a unei propoziții, părți de frază sau cuvânt, dar și jocul timpurilor verbale ale indicativului în conturarea timpului bacovian. Alte procedee poetice, surprinse de critic la Bacovia ar fi: procedeul discontinuității, ce dă impresia de panoramă poeziei, și versul-refren. Criticul remarcă și muzicalitatea poeziei bacoviene, trecând în revistă principalele instrumente muzicale prezente în poemele lui Bacovia (buciumul, talanga, țambalul, goarna,

flaşneta, pianul, vioara şi violina, lira şi harfa etc.). În ceea ce priveşte cromatica, Petroveanu observă că aproape toate culorile la Bacovia sunt detaşate de sursa lor, delimitând astfel o lume apăsătoare, închisă, fără perspective. Rostul culorii este de sugestie. Ca exemplu, autorul dă procedeul dispunerii contrastante a culorilor, roşu cu alb, de pildă, care suscită pornirea depresivă.

Proza, consideră Petroveanu, este un eşec la Bacovia. Sunt prezentate succint principalele volume de proză bacoviană: *Bucăţi de noapte* şi *Dintr-un text comun*. Autorul consideră că-n timp ce al doilea volum îl înfăţişează pe Bacovia aşa cum a fost, primul îl creionează aşa cum ar fi vrut să fie. Procedeul este cel al poemului în proză. Criticul defineşte genul, apoi analizează felul acestuia arătând că, la Bacovia poemul în proză îşi subţiază substanţa, cultivă notaţia de atmosferă vagă, pendulând între "sentimentalismul limfatic" şi "nevroză". Poemul în proză se dizolvă "într-o proză poetizată prin rotiri de planuri, suspensii de frază". Impresia generală este de condei extenuat.

Capitolul **Bacovia, Bacovianism, Bacovieni** se ocupă de ecourile poeziei bacoviene în lirica noastră şi cauza acestei răspândiri ar fi după autor faptul că Bacovia, ca şi Eminescu, s-a confundat cu ideea de poet prin excelenţă. În continuare, Petroveanu enumeră, cu detalii critice argumentative, principalii poeţi marcaţi de motivele liricii bacoviene: Demostene Botez, I.M.Raşcu, Adrian Maniu, Al.Philippide, Fundoianu, Ilarie Voronca, Saşa Pană, D.Iacobescu. Ultimele două capitole, **Bacovia în conştiinţa literară** şi **Bacovia astăzi** se ocupă de modul receptării poeziei bacoviene, de atitudinea criticii faţă de această poezie. Se remarcă faptul că poetul se impune cu dificultate, datorită originalităţii liricii lui. Critica, la început reticentă (Lovinescu, Călinescu) sfârşeşte prin a-l asocia, în cele din urmă, cu numele scriitorilor moderni.

Studiul, în ansamblul lui, deşi se caracterizează printr-o oarecare lipsă de adâncime a analizei, se remarcă totuşi prin contribuţia adusă la răspândirea unei poezii mai puţin gustate în mediile literare de la noi, la descifrarea anumitor detalii, insuficient sondate ale poeziei bacoveniene. Demersul critic oarecum de suprafaţă este compensat de entuziasmul care însoţeşte acceptarea".

G. IBRĂILEANU
de Mihai Drăgan

"Adevărata critică analitică, schiţată hotărât de Maiorescu şi slab reprezentată de Gherea a fost dusă mai departe, cu aspiraţii mereu mărturisite pentru critica completă, de Ibrăileanu". Dacă Maiorescu a exercitat o puternică influenţă asupra unei strălucite generaţii de scriitori - marii clasici, grupaţi în jurul revistei *Convorbiri literare* - G.Ibrăileanu reediteză aceeaşi pedagogie literară asupra scriitorilor afiliaţi revistei *Viaţa românească*. Ideologia sa literară, îl situează alături de Maiorescu, Lovinescu, Călinescu.

Citind opera lui G. Ibrăileanu (*Spiritul critic în cultura româneasc, Scriitori şi curente, Note şi impresii, Studii literare*) avem imaginea unui analist lucid şi delicat, a unui temperament febril, chinuit de demonul cunoaşterii, a unui director de şcoală literară cu o profundă conştiinţă a responsabilităţii pentru destinul literaturii române. Monografia realizată de prestigiosul critic literar Mihai Drăgan ne propune o imagine relativ nouă a omului şi a criticului G.Ibrăileanu, argumentând părerea lui Călinescu ce- l considera pe Ibrăileanu "cel mai de seamă continuator al spiritului maiorescian în latura lui etică". El urmăreşte cu rigoare ştiinţifică ideea că pentru Ibrăileanu judecata estetică decide realizarea unei reale table de valori în literatură. Preţuirea vibrantă a tradiţiei autohtone şi gustul marilor valori, consecvenţa în opinii şi pasiunea organică pentru literatură, talentul extraordinar în exprimarea ideilor şi demnitatea în rostirea adevărului, rămân semnele unei conştiinţe critice de o valoare inestimabilă. Fiind deopotrivă teoretician literar cutezător, istoric şi critic literar, Ibrăileanu şi-a format mai mult singur personalitatea studiind cu pasiune filosofia, estetica, psihologia, literatura, istoria, sociologia , pedagogia, având ca maeştri pe Sainte-Beuve, Taine, Paul Bourget, Faguet, Anatole France.

În capitolul al II-lea al cărţii (**Idei critice şi estetice**) Mihai Drăgan sintetizează părerile teoretice ale lui Ibrăileanu privind conceptul de critică şi istorie literară, insistând asupra metodei critice. Precizând de la început faptul că la publicaţiile *Evenimentul literar* şi *Viaţa românească* s-a afirmat gândirea critică a lui Ibrăileanu, autorul monografiei urmăreşte interesul criticului pentru înţelegerea adâncă a specificului artei. În acest sens sunt evidenţiate aspecte ale concepţiei criticului privind ideile literare: individualitatea artistului; raportul între realitate şi ficţiune; relaţia între fond şi formă în creaţia artistică. "Un scriitor nu e un aparat de fotografiat, el dă realitatea nu cum va fi fiind ea în sine, ci cum se oglindeşte în mintea sa".

În spirit maiorescian Ibrăileanu consideră critica literară o ştiinţă al cărei ideal este critica estetică totală, cu implicaţii sociologice, psihologice, istorice, biografice. Definind actul critic, Ibrăileanu precizează; "a face critică literară este a face anatomia, fiziologia şi etiologia operei de artă". Demersul critic este în viziunea lui Ibrăileanu "o sinteză profundă de spirit istoric (situarea în timp şi spaţiu a scriitorului, analiza determinărilor de toate felurile) şi analiză estetică". Situându-se în rândul marilor critici moderni ai literaturii noastre, Ibrăileanu este "printre primii critici la noi şi în Europa" al cărui ideal este critica completă, sau totală. Criticului adevărat i se cere gust, sensibilitate estetică, sinceritate, cultură şi simpatie pentru creaţie. "Criticul de vocaţie este o personalitate care urmăreşte prin judecăţile sale adevărul"(Mihai Drăgan). Se precizează astfel diferenţa dintre obiectivitatea criticului şi subiectivitatea artistului. Asemenea lui E.Lovinescu, Ibrăileanu consideră critica o creaţie artistică, dar "în limitele strictului adevăr şi nu al subiectivizării excesive". El precizează: "Critica, rămânând ştiinţifică, are dreptul şi datoria mai întâi de a judeca din punctul de vedere al unui anumit ideal (estetic şi etic) şi al doilea de a fi şi a rămâne o artă". În critica sa aplicată Ibrăileanu a fost consecvent acestor principii, acordând prioritate esteticului "opera literară fiind o operă de artă, consideraţia estetică primează şi subordonează". Observă că sociologia, psihologia şi istoria sunt mijloace de analiză şi nu scop.

Studiul *Creaţie şi analiză* - capodoperă a criticii lui Ibrăileanu

- supune unor observaţii de esenţă teoria romanului. Fiind un magistral tratat de metodă, *Creaţie şi analiză* "a dezvoltat unul din cele mai fundamentale capitole din teoria artei literare"(Paul Zarifopol). Socotind pe artistul creator un Demiurg, criticul revine la ideea despre creaţia literară ca "emanaţie a talentului, în afara căruia nu se poate vorbi de existenţa estetică a operei". Viaţa în roman este creată potrivit "viziunii artistice originale şi a concepţiei scriitorului". Punctul de plecare al criticului şi istoricului literar este opera ca realitate artistică.

Referirile la controversata problemă a "artei pentru artă" şi a "artei cu tendinţă" scot în evidenţă situarea lui Ibrăileanu în sitemul estetic maiorescian prin necesitatea respectării autonomiei artei şi a respingerii artei teziste. Dar artistul "cu sau fără voia sa exprimă în opera de artă şi concepţia sa asupra vieţi", deci orice operă de artă are tendinţă. Criticul, însă, face o judecată de constatare: "noi constatăm că orice operă de artă are o tendinţă, nu o cerem în mod imperativ". Disociind sistematic, în linie maioresciană, între cultural şi estetic, criticul pune accent pe valoarea interioară a operei, pe acel "sunet unic", pe "monada inexprimabilă", pe "inefabilul poetic". Fineţea şi forţa interpretativă se deprind din portretele scriitorilor români şi străini, grupate în volumele *Note şi impresii, Scriitori români şi străini*. Judecăţile de valoare despre scriitori au fost preluate de criticii de mai târziu, probând se astfel viabilitatea lor.

Demersul critic realizat de Mihai Drăgan dezvăluie cu claritate caracteristicile individualităţii creatoare a scriitorilor. Astfel, Titu Maiorescu este "o natură de luptător, un aristocrat al gândirii, un european desăvârşit în zorii culturii noastre moderne". Ion Creangă "e un scriitor prin excelenţă popular şi prin excelenţă epic; opera lui este epopeea poporului român. Creangă este un Homer al nostru". Criticul pune în valoare realismul basmelor, fineţea stilului homeric, precum şi universalitatea artistului, comparându-l cu Gogol şi La Fontaine. Analizând opera lui Alecsandri, Ibrăileanu, asemenea lui Maiorescu, după ce subliniază valoarea inestimabilă a *Pastelurilor*, arată că valoarea lui Alecsandri rezultă din suprafaţa operei, din "multilateralitatea şi universalitatea preocupărilor şi activităţii sale, din rezolvarea tuturor

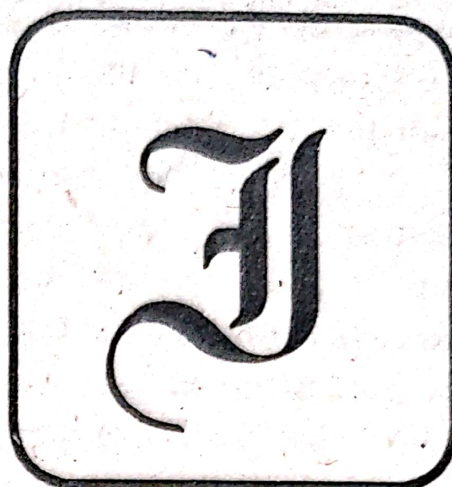
problemelor culturale şi literare ale vremii sale". În dramaturgia lui Alecsandri criticul găseşte "accente precarageliene". În viziunea lui Ibrăileanu Caragiale "este cel mai mare creator de viaţă din întreaga noastră literatură". El "chintesenţiază realitatea obiectivă, iar personajele sale sunt formule rezumative". Edificator, în acest sens, este studiul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*.

În centrul preocupărilor de istorie literară a lui Ibrăileanu a stat Mihai Eminescu, criticul fiind cel mai mare eminescolog până la G.Călinescu. El propune o periodizare a studiului poeziei lui Eminescu şi intuieşte substratul filozofic al romanţelor, încercând şi studiul valorilor expresive ale sunetelor, ale ritmului şi măsurii versului (*Note asupra versului, Pe lângă plopii fără soţ*). Criticul consideră că de numele lui Eminescu se leagă momentul crucial pentru întreaga noastră literatură. "O apariţie aproape inexplicabilă în literatura noastră" Eminescu este sinteză creatoare superioară "bazată pe absorbirea fondului specific naţional". "Fiind foarte naţional, este scriitorul nostru cel mai occidental. Este cel mai occidental, fiindcă este cel mai naţional".

Înţelegând că un bun istoric este întotdeauna dublat de un bun critic, Ibrăileanu, în studiul de istorie literară *Spiritul critic în cultura românească* se preocupă de apariţia şi cristalizarea spiritului critic la noi. Obiectul cercetării îl constituie "asimilarea critică a influenţelor şi creaţia culturală pe baze autohtone". Referindu-se la această carte G.Călinescu scria că "ea încântă intelectul şi stârneşte la gândire, fiind o adevărată dramă ideologică, o capodoperă în felul ei, care a avut o înrâurire covârşitoare mai ales în sociologie". *Spiritul critic...* "se constituie, implicit, ca un manifest ideologic fundamental pentru susţinerea teoriei specificului naţional, a autohtonismului *Vieţii româneşti*".

Teoria specificului naţional face obiectul capitolului al III-lea, din cartea lui Mihai Drăgan, iar analiza ei se bazează pe ideea că pentru a realiza o cultură solidă pentru popor singura cale adevărată este crearea de valori spirituale pe baza specificului naţional. Această teorie a stârnit atitudinea polemică a lui E.Lovinescu, promotorul modernismului, a teoriei sincronizării literaturii cu Occidentul. Propunându-şi să contribuie direct la ridicarea poporului prin literatură,

poporanismul literar promovat de G.Ibrăileanu vizează naţionalizarea adâncă a artei şi literaturii. În esenţă se continuă tradiţia *Daciei literare*, a *Convorbirilor literare*, a unor idei maioresciene şi a ideologiei lui Miha Eminescu. G.Ibrăileanu a subordonat criteriul etnic criteriului estetic afirmând că "originalitatea unei literaturi o asigură caracterul ei specific naţional, dar nu luat ca entitate metafzică, ci riguros subordonat ideii de valoare artistică". El pledează, în acelaşi timp, pentru receptarea critică a celorlalte literaturi, căci "literatura unui popor trebuie să stea mereu în contact cu literaturile celelalte, să se cultive cu ajutorul lor, dar fără să fie o imitaţie a lor". Criticul conchide că literatura română se constituie ca o evoluţie de la "imitaţie şi slabă naţionalizare (începutul secolului al XIX - lea) până la originalitate prin eliberare de modele şi naţionalizare prin influenţa spiritului popular", având ca rezultat apariţia unor opere de valoare, care formează o tradiţie literară independentă", busola cea mai sigură în dezvoltarea viitoare a creaţiei artistice româneşti..



I. L. CARAGIALE
de Şerban Cioculescu

Dintre scriitorii români Ion Luca Caragiale l-a preocupat în mod deosebit pe criticul literar Şerban Cioculescu. Despre viaţa şi opera marelui nostru scriitor clasic s-au scris numeroase studii şi articole, monografii (G.Călinescu, T.Vianu, Paul Zarifopol, Ştefan Cazimir, Florin Manolescu etc.) Şerban Cioculescu se numără printre exegeţii principali ai vieţii şi operei lui Caragiale.

Apărută la Editura Tineretului, în 1967, micromonografia **I.L.Caragiale** este o carte de analiză şi sinteză asupra activităţii literare a lui Caragiale, ca publicist, dramaturg, nuvelist şi autor al genului scurt, creator al schiţei în literatura noastră. Universul creaţiei este reliefat prin referiri la momente semnificative din viaţa scriitorului, opera de faţă fiind un adevărat "microroman" în care eroul principal este scriitorul însuşi, iar faptele relatate sunt operele create de-a lungul anilor. Viaţa socială, politică şi culturală a perioadei în care a trăit scriitorul (sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea) este viu ilustrată în cartea lui Şerban Cioculescu, constituind un fundal necesar pe care este proiectată creaţia lui Caragiale. Este firesc să se procedeze astfel, dacă ţinem seama şi de concluzia, unanim

recunoscută, dar formulată de Garabet Ibrăileanu: "Caragiale este cel mai mare creator de viaţă și de oameni din literatura noastră".

Urmărind profilul spiritual al scriitorului în devenirea sa, criticul surprinde doar acele momente din viaţa scriitorului care au propulsat creaţia artistică, fiind mobilul evoluţiei literare spre capodoperele create. Unul din momentele din viaţa scriitorului cu reverberaţii puternice asupra operei este mediul familial în care s-a format scriitorul, care i-a inculcat pasiunea pentru teatru (cei doi unchi Costache şi Iorgu Caragiale, au contribuit la întemeierea teatrului românesc, fiind actori, conducători de trupe teatrale şi autori dramatici). I.L.Caragiale participă la spectacolele de teatru şi urmează o perioadă cursurile de declamaţie şi mimică ale unchiului său Costache de la Conservatorul din Bucureşti, copiază texte dramatice, este sufleur şi uneori actor în scenă: "astfel primeşte din fragedă copilărie, infuzia spectacolului şi gustul de teatru, care va fi hotărâtor în destinul său scriitoricesc". Dascălul său de la Ploieşti, Basil Drăgoşescu, evocat cu pioşenie de Caragiale, a constituit o prezenţă benefică pentru scriitor: "în trei ani m-a învăţat, cu litere străbune, româneasca toată câtă o ştiu până-n ziua de azi". Criticul susţine că: "Acurateţea scrisului, atât în sensul ortografic, cât şi în accepţia grijii stilistice, a deprins-o de la acel mare educator".

La Ploieşti scriitorul este martor la evenimnentul politic ce a forţat abdicarea la 11 februarie 1866 a lui Alexandru Ioan Cuza. "De mici, notează criticul literar, primeau ploieştenii antegustul înşelăciunii politice şi al măsluirii sufragiului universal". Mai târziu, în 1870, Caragiale participă direct la un eveniment politic senzaţional - campania electorală pentru alegerea consiliilor comunale şi judeţene. "Furia populară împotriva guvernului se canalizează, în cursul primăverii, într-o mişcare antidinastică, în care se pare că ar fi fost amestecaţi şi conducătorii partidului liberal, aceiaşi care cu patru ani înainte contribuiseră la răsturnarea domnitorului Cuza şi la aducerea în ţară a prusacului Carol de Hohenzollern".

Contactul direct cu viaţa politică şi socială din Ploieşti, mai târziu din Capitală, va fi cu siguranţă sursă benefică pentru schiţe şi pentru teatru. (Vezi în acest sens schiţele *Boborul*, *Telegrame*, *Tempora*,

Atmosferă încărcată, Situaţiunea; piesele de teatru: *Conul Leonida faţă cu reacţiunea, O scrisoare pierdută*). Activitatea publicistică, de la meseria de corector, la aceea de redactor şi conducător de publicaţie, n-a fost numai un mijloc de existenţă, ci i-a servit "poate ca interludiu pentru a-şi face mâna ca gazetar, înainte de a îndrăzni să publice literatură". Dintre publicaţiile la care a colaborat amnintim: *Ghimpele, Convorbiri literare, Unirea democratică, Alegătorul liber, Naţiunea română, Timpul, Seara, Evenimentul*, din Iaşi, *Adevărul* şi *Drapelul*, din Bucureşti. A condus *Claponul* şi *Calendarul Claponului* (reviste umoristice unde publică ştiri, cronici politice, anecdote ce vor prefigura scene şi prototipuri ale eroilor din comedii şi din schiţe); *Moftul român* (1893) - în care se regăseşte ironia şi satira din comedii şi schiţe.

La a XV-a aniversare a Junimii, ţinută la Iaşi, 1879, Caragiale citeşte prima sa comedie originală *O noapte furtunoasă sau numărul 9*, cu care "se deschide în teatrul românesc o eră nouă". În toamna următoare "Caragiale citeşte la seratele lui Maiorescu... *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, la seratele Junimii Caragiale fiind unul dintre animatorii conversaţiei". "Debitează anecdote, întâmplări umoristice reale, cuvinte de spirit, calambururi". "Mari discuţii gramaticale au loc în redacţia *Timpului* între Eminescu, Slavici şi Caragiale". În această atmosferă literară se pregăteşte drumul spre marea capodoperă a dramaturgiei româneşti *O scrisoare pierdută*, a cărei primă reprezentaţie a avut loc pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la 13 noiembrie 1884.

În cadrul Junimii şi la revista *Convorbiri literare* s-a afirmat pregnant personalitatea creatoare a lui Caragiale, sub pavăza spirituală a mentorului acesteia, Titu Maiorescu. Oroarea faţă de compromisurile vieţii publice, faţă de "putregaiul moral şi material" pe care le-a descoperit în viaţa Bucureştiului, l-a determinat să părăsească publicistica. În curând ocupă diferite posturi: inspector-achizitor la societatea de asigurare Dacia-Română, revizor şcolar pentru judeţele Suceava şi Neamţ, o modestă funcţie la fabrica de tutun Belvedere din Bucureşti. Obţine Direcţia generală a teatrelor, devine apoi negustor, deschizând, pe str.Sfântul Nicolae din Şelari, la nr.2, berăria academică. Ulterior îndeplineşte funcţia de registrator clasa I în administraţia centrală a

regiei monopolurilor statului etc. A cunoscut, astfel, diferite categorii sociale, oamenii din preajmă şi pulsaţia vieţii, pe care o va "pune în scenă" în *Momente şi schiţe*, în 1901. I se refuză premiul Academiei, dar este sărbătorită activitatea sa literară, desfăşurată de-a lungul a 25 de ani. Adulat de prieteni, dar şi contestat de duşmani, Caragiale este învinuit de plagiat de către un oarecare publicist şi foiletonist literar, Caion. În proces, Delavrancea demonstrează, apărându-l pe Caragiale, că nu există nici autorul şi nici piesa în limba maghiară, pe care ar fi plagiat-o Caragiale în drama Năpasta. Dezgustat, autorul părăseşte Bucureştiul, dorind să se stabilească în Ardeal (la Braşov, Sibiu sau Cluj), dar nu reuşeşte şi, după o călătorie în Apusul Europei, se stabileşte la Berlin. De aici urmăreşte viaţa politică şi culturală a ţării. Indignat în urma represaliilor din timpul răscoalei ţărăneşti din 1907, Caragiale scrie la Berlin articolul-rechizitoriu *1907 din primăvară până-n toamnă.*

Analiza operelor reprezentative din creaţia literară a lui Caragiale vizează atât aspectele vieţii social-politice şi morale surprinse de autor, care "a văzut monstruos şi a simţit enorm", cât şi particularităţile artei scriitorului. Investigaţia se desfăşoară în profunzime şi pe domenii de activitate literară. Prima piesă, *O noapte furtunoasă* apreciată elogios de Titu Maiorescu, sub presiunea presei este ostil întâmpinată, "autorul este fluierat, huiduit şi ameninţat cu bătaia". Cu toate acestea i se recunoaşte capacitatea scriitorului de a "prinde caracterul tipic realist al eroilor" şi "al situaţiilor". "Premiera *Scrisorii pierdute*, ne spune criticul, a fost un adevărat triumf, este recordul repertoriului naţional, după cincizeci de ani de teatru românesc". Autorul concluzionează că aici"nu mai este vorba de un colţ de periferie bucureşteană, cu mentalitatea şi pretenţiile ei, ci de întreg sistemul nostru politic, de acum optzeci de ani, de politicianismul claselor dominante, cu cinismul metodelor electorale şi cu nesinceritatea vieţii publice".

Comedia D-ale carnavalului pune în scenă aspecte ale periferiei bucureştene, cu limbajul şi moravurile ei specifice, fiind "o comedie a măştilor, adică a nesincerităţii". Surprinzând reacţia publicului şi a presei la spectacolul dramatic, Şerban Cioculescu reţine că drama *Năpasta* a fost primită fără entuziasm, "Critica îi recunoaşte meritele stilistice,

dar îi contestă adevărul psihologic şi valabilitatea temei, imputându-i autorului de a se fi lăsat influenţat de atmosfera teatrului rusesc şi mai ales de *Învierea* lui Tolstoi". În ceea ce priveşte nuvelistica, autorul acestei cărţi reţine contribuţia lui Caragiale la dezvoltarea nuvelei realist-psihologice. Nuvela *O făclie de Paşte* "este considerată cea dintâi mare nuvelă psihologică din literatura română", iar *În vreme de război* reliefează un destin tragic, acela al lui Stavrache, bântuit de obsesia reîntoarcerii fratelui său Iancu, datorită căruia îşi va pierde averea. Din aceeaşi familie artistică face parte şi nuvela *Două loturi*, care urmăreşte dezechilibrul moral al eroilor sub imperiul neomenos al hazardului. Dintre nuvelele fantastice, cea mai bună, precizează criticul, este *La hanul lui Mânjoală*. Fantasticul aici are caracter magic.

Momentele şi schiţele completează lumea evocată în comedii. Criticul accentuează legătura lor cu dramaturgia, atât prin zugrăvirea veridică a scenelor tipice de viaţă, cât şi prin portretele create. Schiţele sunt grupate tematic astfel: imaginea societăţii înalte (*Five o'clock; High life*); familia burgheză (*Un om cu noroc; Cadou; Diplomaţie; Mici economii*); educaţia (*Vizită; Domnul Goe*); şcoala (*Triumful talentului; Lanţul slăbiciunilor*); administraţia (*Urgent...; Inspecţiune*); justiţia (*Justiţie; Art.214*); politica internă (*Telegrame; Tempora*); politica externă (*Atmosferă încărcată; Situaţiunea; Boris Sarafoff*); presa (*Reportaj; Ultima oră*) etc. Şerban Cioculescu este de părere că prin volumul *Momente...* "arta prozatorului atinge apogeul măiestriei, în fixarea caracterului întregii societăţi române, de pe întreaga scară ierarhică". Analizând arta lui Caragiale de a crea tipuri vii, criticul se referă la umorul şi ironia stilului, la factura specifică a comicului şi la forţa creatoare a limbajului artistic. Opera lui este o sinteză de gest şi de limbaj, Caragiale fiind un "artist genial al cuvântului". Creator de tipuri şi de limbă literară, Caragiale este un scriitor realist-critic, un observator profund al oamenilor şi al vieţii.

Mare admirator al clasicilor antici şi moderni, al moraliştilor francezi şi al realismului contemporan, traducător, cronicar literar, eseist, prozator şi dramaturg, Caragiale este un clasic al literaturii române. Ş.Cioculescu ne oferă imaginea totală a unuia din cele mai înalte spirite româneşti.

INCURSIUNI ÎN LITERATURA ACTUALĂ

de Ion Simuț

Ceea ce cucereşte este imaginea personală asupra literaturii române, stilul care alunecă de la alegorie (care o face să fie citită, parțial, ca opera beletristică), la judecata de valoare draştică, sinceră şi spontană. Relația dintre cele două atitudini se stabileşte prin ironie, semnul unei conştiințe dramatice care încearcă să descopere adevărul într-un moment de ruptură.

Prima secțiune, **Cele patru literaturi** este o imagine sintetică a operei care exprimă convingerea că e necesară o "istorie a fenomenului estetic din perspectiva eşecurilor, a dezastrului pe care l-au acuzat literaturii ideologia comunistă şi cenzura diabolică".

Ion Simuț trece în revistă două tendințe extreme în evaluarea literaturii din perioada comunistă: una care vede un "pustiu întristător din care nimic n-a mai putut fi păstrat" şi la care constată o diversitate semnificativă de adaptări, de contorsionări şi devieri ale expresiei artistice, concretizate în valori "totuşi acceptabile şi rezistente".

Punctul de vedere al autorului este că "literatura perioadei comuniste trebuie neapărat cercetată şi definită în raport cu puterea politică, aşa cum a fost de fapt constrânsă să existe".

Domnia sa distinge patru literaturi:

1.Literatura oportunistă, literatura de partid, conformă dogmelor propagandistice, cu o evoluție de la A.Toma şi M.Beniuc la Adrian Păunescu şi Corneliu Vadim Tudor. În capitolul deschis acestei literaturi sunt surprinşi următorii scriitori, într-un subcapitol cu un titlu care rezumă şi relevă atitudinea autorului.

2.Literatura subversivă, creație a epocii Ceauşescu, ce "şi-a perfecționat strategiile estetice" după 1965; este o deviație de la linia oficială, "mascată de metafore şi parabole, un fel de protest abia schițat,

o dizidență pe jumătate sau pe sfert, atât cât permitea cenzura". Sunt incluşi: **Marin Preda - O prezență continuă, Ion Caraion - Sarcasm şi ideal, D.R.Popescu - Un prozator dificil?, Augustin Buzura sau romanul conştiinței etice, Mihai Sin - Ierarhii politice şi ierarhii cotidiene, Fantezia satirică a lui St.M.Găbrian, N.Steinhardt - Destinul unei cărți, cartea unui destin**.

3.Literatura dizidentă, cu o "atitudine deschis opoziționistă față de puterea comunistă"; este radical contestatară. Este o literatură scrisă în condiții de libertate deplină şi are o individualitate aparte față de ceea ce se scria în țară. Acest tip de literatură nu este nici pe departe omogen.

Începuturile dizidenței: Victor Valeriu Martinescu, O instanță morală: Virgil Ierunca, Un exercițiu al speranței: Paul Goma, Moartea unui tânăr cărturar: Ioan Petru Culianu.

4.Literatura evazionistă "tatonează căile estetismului", indiferentă la problemele politice şi abstrasă din actualitate.

V.Voiculescu - Un isihast în plin secol XX, Doi poeți de la *Steaua* (Aurel Gurghianu, Aurel Rău), Cercul literar de la Sibiu (I.Negoițescu, Ovidiu Cornel Regman, I.D.Sârbu), Edgar Papu - Filosofia culturii în universul literar, Ştefan Bănulescu - Arhitectura povestirilor şi estetizarea mitului, George Bălăiță - Obiectivismul ironic al eticii, Proza intelectualismului ironic şi artist (Paul Georgescu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Norman Manea, Mircea Ciobanu, Costache Olăreanu, Modest Morariu), Nicolae Manolescu sau utopia cărții, Eugen Simion - Un mod de a gândi literatura, Valeriu Cristea - Critica - o formă de iubire, Gheorghe Grigurcu şi existența poeziei, Alex.Ştefănescu - Exercițiul constant al ironiei, Eugen Uricariu - Pretextul istoric.

În **Ierarhia valorilor - într-o perpetuă actualitate**, după ce apreciază că "nimic nu este dat pentru totdeauna", că orice "capodoperă este capabilă de o regenerare continuă a sensurilor sale", că "rostul criticii nu poate fi imaginat în afara unor acțiuni literare cu putere de influență asupra configurației valorilor", după ce invocă autoritatea antică ce a transmis o listă de zece oratori antici, Ion Simuț riscă câte

o listă de 10 nume şi 10 opere literare ca fiind "cele mai importante, capabile să intre într-un dialog european al valorilor".

Pentru poezie propune pe: Ioan Alexandru (*Poeme*, 1970), A.E.Baconsky (*Cadavre în vid*, 1969), Cezar Baltag (*Poeme*, 1981), Ion Caraion (*Lacrimi perpendiculare*, 1970), Leonid Dimov (*ABC*, 1973), Ştefan Augustin Doinaş (*Alfabet poetic*, 1978), Gellu Naum (*Poeme alese*, 1974), Marin Sorescu (*Drumul*, 1984), Nichita Stănescu (*Starea poeziei*, 1975), Vasile Voiculescu (*Ultimele sonete...*, 1964).

Pentru proză propune pe: George Bălăiţă (*Lumea în două zile*, 1975), Ştefan Bănulescu (*Iarna bărbaţilor*, 1965), Nicolae Breban (*Bunavestire*, 1977), Augustin Buzura (*Refugii*, 1984), Mircea Eliade (*Noaptea de Sânziene*, 1971), Paul Goma (*Din calidor*, 1989), Vintilă Horia (*Dumnezeu s-a născut în exil*, 1960), Radu Petrescu (*Matei Iliescu*, 1970), Marin Preda (*Moromeţii*, 1955, 1967), Mircea Horia Simionescu (*Seria ingeniosului bine temperat*, 1969,1983).

Pentru critica literară propune pe: Sorin Alexandrescu (*William Faulkner*, 1969), Valeriu Cristea (*Dicţionarul personajelor lui Dostoevski*, 1983), Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*, 1980, 1983), Adrian Marino (*Hermeneutica ideii de literatură*, 1987), Mircea Martin (*George Călinescu şi complexele literaturii române*, 1981), Liviu Petrescu (*Romanul condiţiei umane*, 1989), Ion Pop (*Jocul poeziei*, 1985), Lucian Raicu (*Reflecţii asupra spiritului creator*, 1979), Eugen Simion (*Intoarcerea autorului*, 1981), Mihai Zamfir (*Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, 1976).

În secvenţa a treia, **Trasee în diagonală**, Ion Simuţ propune o clasificare după *Estetica* lui Tudor Vianu, care oferă un criteriu axiologic de diferenţiere, clasic, oarecum vetust, dar eficient: raportul dintre conţinut şi formă.

Distinge, deci: I. Opere interesante sau teziste: 1.Romanul istoric; 2.Romanul actualităţii - a) Romanul politic; b) Romanul rural; c) Romanul mediului industrial; d) Realismul cotidian. (Există şi alte două tipuri de roman, absente din literatura contemporană: 1.Romanul filosofic; 2.Romanul religios); II-III. Opere de virtuozitate în care se disting trei tendinţe: 1.Estetismul; 2.Intelectualismul ironic;

3.Experimentalismul; IV. Opere simbolice cu “esenţă poetică, refuzul univocităţii şi cultivarea sensului multiplu”.

În **Valori, caracteristici şi tendinţe ale criticii actuale**, emite câteva concluzii interesante: 1.Efervescenţa publicistică a criticii impresioniste cuprinde cea mai mare parte a forţelor literare; 2.Predomină critica estetică valorizatoare, de tradiţie şi intransigenţă maioresciene; 3.Critica literară românescă are mulţi călinescieni care se cred lovinescieni; 4.Prestigiul criticii cu metodă este umbrit de vedetismul criticii de talent.

În secţiunea a patra, **Starea literaturii după 1989**, Ion Simuţ îşi permite câteva ipoteze la fel de credibile: 1.Poezia va fi religia unei secte din ce în ce mai restrânse; 2.Va creşte interesul pentru “Literatura mărturisirilor, experienţă, confesiune, autenticitate”; 3.Va creşte interesul pentru “sertarul cu jurnale, jurnalul cu sertare”.

Ion Simuţ încorporează în literatura română literatura exilului, căci literatura română este “fără graniţe şi fără separaţie”.

Incursiuni... se încheie cu interesantul capitol **Criza culturii. Posibilităţi de regenerare**, prin care literatura română este proiectată în cultură, în universal, în veac. Criza culturii este o maladie a epocii actuale care a depăşit graniţele dintre Est şi Vest.

După Ion Simuţ, resursele regenerării sunt trei: 1.Resurecţia spiritualului; 2.Dezvoltarea premiselor postmoderniste; 3.Reformularea principiilor autenticităţii.

INTRODUCȚIE LA DACIA LITERARĂ
de Mihail Kogălniceanu

Perioada pașoptistă marchează în contextul general al literaturii române afirmarea primilor noștri scriitori moderni, la care o însemnată contribuție a avut neîndoielnic curentul literar format în jurul revistei *Dacia literară*. La 30 ianuarie 1840, din inițiativa cultural-artistică a lui Mihail Kogălniceanu, apare la Iași revista aceasta, inițial cu scopul de a înfățișa aspecte din viața românilor de pretutindeni. Ea își propune să atragă colaborarea scriitorilor din toate ținuturile locuite de români, reiterând teritoriul fostei Dacii. Astfel ia ființă titulatura simbolică a revistei. Din nefericire, însă, după numai trei numere, cuprinzând lunile: martie, aprilie și mai 1840, revista este suspendată. Drept cauză s-a invocat atitudinea de nesupunere față de stăpânire a redactorului-șef. Dar, în principal, interzicerea apariției revistei după primele trei numere s-a datorat faptului că în paginile ei au fost tipărite fabulele aluzive ale lui Alecu Donici, nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, de Costache Negruzzi, al cărei subiect se prea poate să nu fi fost agreat de stăpânire și mai ales poezia cu caracter revoluționar a lui Grigore Alexandrescu, *Anul 1840*.

Locul distinct al revistei *Dacia literară* în cadrul presei literare românești este obținut înainte de toate prin articolul-program **Introducție**, din întâiul număr al revistei. Autorul, Mihail Kogălniceanu, socotit mentorul generației pașoptiste, un scriitor vizionar, un "mesianic pozitiv", dacă îl cităm pe G.Călinescu, încearcă să fixeze prin acest program direcțiile principale care vor sta la baza orientării viitoare a literaturii noastre. Este momentul începutului maturității artistice în literatura română, precum și al cristalizării conștiinței unității culturale. Se creează prin acest program, atunci de o importanță capitală, astăzi devenit celebru, un fundament teoretic de la care pornesc majoritatea creațiilor literare ale etapei respective.

La începutul articolului, redus ca întindere, dar încărcat cu idei, Kogălniceanu aduce omagiul său iniţiatorilor presei româneşti. Îi pomeneşte pe domnul Racocea, translator român în Lemberg, şi pe domnul Z.Karkaleki, din Buda, şi încercările lor de a scoate foi în limba română, în 1817 şi 1872. Desigur, elogiul este în primul rând adus lui Heliade Rădulescu şi lui Asachi, cei care au fondat revistele *Curierul românesc* în Bucureşti şi *Albina românească* în Iaşi, aceasta din urmă fiind cronologic anterioară. Kogălniceanu îşi afirmă dorinţa de a continua eforturile lor, bineînţeles pe o treaptă superioară, evitându-le greşelile. Ceea ce le reproşează predecesorilor, însă delicat, plin de tact, este provincialismul, pe de-o parte, şi, într-o oarecare măsură, faptul că politica le ocupă mai mult de jumătate din coloanele revistelor. *Dacia literară* îşi fixa ca ţel în exclusivitate literatura, suprimând cronica de actualitate şi rubricile de informaţii politice, spre deosebire de revistele *Albina românească* şi *Curierul românesc*.

În opinia lui Mihail Kogălniceanu, poporul nostru nu apucase încă să se impună prin unitate culturală sau politică şi din pricină că producţiile literare, la fel ca şi revistele din Moldova, Muntenia sau Transilvania (sunt citate şi altele pe lângă *Albina românească, Curierul românesc* şi *Gazeta de Transilvania*), continuă să aibă o coloratură locală. În acest sens, *Dacia literară* va tinde să facă abstracţie de loc, să fie o foaie românească inserând producţii literare româneşti din orice parte a vechii Dacii. Totodată, pledează pentru ideea unităţii culturale a tuturor românilor: “Literatura are trebuinţă de unire, iar nu de dizbinare; cât pentru noi dar, vom căuta să nu dă cea mai mică pricină din carea s-ar pute isca o urâtă şi neplăcută neunire. În sfârşit, ţălul nostru este realizaţia dorinţii ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi”. De asemenea, sunt combătute polemicile sterile, acele discuţii care s-ar putea preschimba în vrajbe. Urmarea este receptarea foarte bună a revistei de către publicul cititor, aşa cum, de altfel, o prevede, la un moment dat, în cuprinsul articolului, Mihail Kogălniceanu.

O altă idee de primă însemnătate desprinsă din articolul **Introducţie**, definitoriu din punct de vedere programatic pentru orientarea de la *Dacia literară*, o reprezintă accentul pus pe spiritul critic, ce se va

evidenţia mai apoi la junimişti. Paşoptismul, pentru întâia oară în literatura română, manifestă o conştiinţă critică. Iar pe Mihail Kogălniceanu l-am putea numi întemeietorul spiritului critic: "Darul de căpetenie al lui Kogălniceanu e de a fi avut spirit critic, atunci când lumea nu-l avea; şi de a-l fi avut în formă constructivă, ardentă, fără sarcasm steril". Aşadar, se încheiase faza neagră a indulgenţelor tacite, a aprobărilor pline de bunăvoinţă.

Unul din criteriile care se vor avea în vedere în ceea ce priveşte separarea lucrului bun de cel rău, subliniază autorul articolului, este obiectivitatea. Ţinta criticii nu va fi scriitorul, ci opera sa. Sub raportul conţinutului criticii, Mihail Kogălniceanu este "un tradiţionalist şi un teoretician al specificului naţional", iar aprecierile sale din **Introducţie** tind să-l definească drept un critic al ideilor generale, precursor al lui Titu Maiorescu.

Principalul merit al programului publicat în primul număr al revistei *Dacia literară* îl constituie faptul că se afirmă aici cu pregnanţă necesitatea creării unei literaturi naţionale. Acest lucru este subliniat îndeosebi prin promovarea conceptului de originalitate naţională în literatură. Originalitatea este socotită însuşirea de căpătâi a unei literaturi, iar Kogălniceanu sugerează ilustrarea ei prin ataşarea scriitorilor la sursele naţionale de trecut istoric, folclor, la realităţile autohtone: "Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii". Prin urmare, aspiraţia spre originalitate devine o coordonată majoră a creaţiei artistice. Nu mai este necesar să argumentăm actualitatea acestei opinii vizionare a îndrumătorului cultural Mihail Kogălniceanu, care preconiza că literatura noastră se va afirma în lume înfăţişând faptele eroice şi obiceiurile pitoreşti din viaţa poporului.

Însemnătatea programului *Daciei literare* în primul rând rezidă în ceea ce aduce nou şi în acest sens esenţială este susţinerea directivei naţionale şi populare în literatură, precum şi orientarea scriitorilor spre cultivarea unei literaturi originale. Pe de altă parte, importanţa aritcolului

reiese şi din ceea ce corectează prin el autorul. Astfel, Kogălniceanu se deosebeşte de Ion Heliade Rădulescu, arată Paul Cornea, prin: "recomandarea inspiraţiei naţionale şi denunţarea confuziei săvârşite de acesta între traduceri şi scrieri originale. Dar, dincolo de orientarea tematică pe care o preconizează, Kogălniceanu întrevede şi o altă sarcină prezentă: de a pune o stavilă în calea invaziei de maculatură, de a cerne grâul de neghină, de a promova valorile veritabile, disociind între intenţie şi faptul obiectiv al creaţiei". Mihail Kogălniceanu combate cu vehemenţă imitaţiile şi traducerile mediocre din tot felul de literaţi obscuri ori glorii efemere ale modei din Occident, care au invadat literatura noastră: "Dorul imitaţiei s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărţi în limba romînească. Dar ce folos! că sunt numai traducţii din alte limbi şi încă şi acele de-ar fi bune. Traducţiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom pute această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unii literaturi. (...) Foaia noastră va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele".

În finalul articolului **Introducţie** este prezentată succint organizarea revistei *Dacia literară*. Ea a fost concepută sub forma a patru părţi cuprinzând: compuneri originale, articole din celelalte jurnale româneşti, recenzii şi în ultima parte, numită *Telegraful Daciei*, înştiinţări despre cărţile noi, despre adunările învăţaţilor români, despre literatorii Daciei şi altele.

Eficienţa acestui program, care urma să aibă un ecou larg în literatura noastră, se datorează neîndoielnic marii puteri de sinteză şi previziune a mentorului. Mihail Kogălniceanu a fost, din punct de vedere teoretic, întâiul program literar promovând principiile estetice ale romantismului, care, ca şi acela alcătuit de George Bariţ în 1839 şi publicat în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, a contribuit substanţial la crearea unui fundament pentru dezvoltarea viitoare a literaturii române.

IOAN SLAVICI

de Pompiliu Marcea

Cartea a apărut în trei ediţii, una franceză (1967) şi două româneşti (1967 şi 1978). Ultima ediţie aduce la zi **Bibliografia** şi adaugă câteva precizări de ordin stilistic. Studiul este scris într-o manieră tradiţională a monografiei critice de la noi, conţinând premizele fundamentale ale unei cercetări despre Ioan Slavici. Prefaţa e scurtă, subliniază caracterul paradoxal al poziţiei lui Slavici în orizontul criticii literare: puţin studiat, el a lăsat totuşi multe mărturii despre sine (*Fapta omenească, Lumea prin care am trecut, Închisorile mele*, corespondenţă). Viaţa i-a umbrit opera. Principala greşeală care i se reproşează lui Slavici este poziţia lui faţă de actul Unirii Transilvaniei cu România. Împotriva tendinţei maghiare de emancipare şi de înglobare a Transilvaniei, Slavici este un supus fidel al împăratului austriac. El pledează pentru autonomia Ardealului în cadrul Imperiului şi vede unitatea realizabilă numai pe plan cultural. Scriitorul îşi păstrează convingerile toată viaţa, fără să ţină seama de condiţiile istorice şi politice, nu-şi schimbă părerea nici în timpul primului război mondial. Această aparentă încăpăţânare este justificată structural la Slavici.

P.Marcea argumentează această propoziţie în partea despre viaţa lui Slavici, analizând formaţia scriitorului în mediul tolerant al Şiriei, apoi la şcoli în care se vorbeau limbile maghiară şi germană şi la Viena, capitala Imperiului. Criticul încearcă să răstoarne prejudecăţi, cum ar fi aceea a inculturii lui Slavici, expunând documentat momentele pregătirii sale intelectuale. Lecturile lui filosofice, dispoziţia tolerantă moştenită din familie, constituţia plăpândă şi temperamentul calculat şi introvertit concură în a-l face pe Slavici duşmanul violenţei de orice natură. Adeptul căutării armoniei în toate actele existenţei, Slavici este totodată un spirit moralizator, care nu-şi îndepărtează uşor convingerile.

De-a lungul vieţii sale, consecvenţa cu sine însuşi i-a fost remarcabilă, expunându-l unei rigidizări în cadrul unor poziţii absolute şi inadaptabile împrejurărilor. Vocaţia moralizatoare se leagă direct de cea de dascăl, dictând atitudinea optimistă a lui Slavici, convins că pentru cel ce acţionează în conformitate cu legea morală nu există umbre pe drumul vieţii. Pompiliu Marcea expune, fără să problematizeze, atitudinea lui Slavici în familie, prietenia lui cu Eminescu şi Caragiale, rolul lui în serbarea de la Putna, rolul foarte important de mentor al Tribunei sibiene şi relaţia cu Junimea.

În discutarea concepţiei artistice a scriitorului şirian, se insistă asupra anticalofiliei şi a pledoariei pentru autentic. Slavici reprezintă realismul poporal lăudat de Maiorescu, anticipând sămănătorismul, dar şi depăşindu-l pentru că-i lipsea idilismul. Dispoziţia clasică este programată la autorul Marei, manifestată inclusiv prin refuzarea scepticismului, dar lipsită de rigiditate, căci Slavici folosea normele clasice pentru a-şi servi opera şi nu invers. În general, opera lui a fost creată cu finalitate pragmatică pentru a aduce o învăţătură morală, Slavici nefiind adeptul artei gratuite. Obiectivitatea lui nu înseamnă însă naturalism, scriitorul concepându-şi arta ca pe o transfigurare (nu imitare) a realităţii, cu scopul de a sensibiliza cititorii, transfigurare care respectă întocmai tripla valoare a kalokagathiei (bine, frumos, adevăr).

În continuare, P.Marcea trece la analiza operei propriu-zise, pe capitole, într-un stil expozitiv, cu accent pe decalajul valoric între piesele operei lui Slavici. Partea consacrată povestirilor cercetează raportul cu folclorul, atmosfera poveştilor, modul lor de compunere şi criticul ajunge la concluzia că Slavici inovează mai puţin decât Eminescu sau Creangă în acest domeniu. Se continuă cu o parte dedicată teatrului. Slavici era convins că are vocaţie dramaturgică, în special comică, gen în care a creat *Fata de birău, Toane sau vorba de clacă* şi *Polipul unchiului*. A scris şi două drame istorice: *Gaspar Graţiani* şi *Bogdan Vodă*. Cu tot entuziasmul lui pentru piesele create, Slavici nu reuşeşte în teatru pentru că explică prea mult şi nu stăpâneşte tehnica împingerii înainte a conflictului prin duelul verbal. Tendinţa moralizatoare a scriitorului scade veridicitatea personajelor lui şi implicit interesul

pentru ele. Partea consacrată nuvelistului Slavici este amplă, acesta fiind genul în care el a creat capodopere. P.Marcea merge pe linia aprecierilor lui G.Călinescu, discutând cele mai bune producţii ale lui Slavici din volumul *Novele din popor*. Se discută despre spaţiul rural ca mediu al nuvelelor, despre realismul scriitorului şi pătrunzătoarea lui analiză psihologică, se subliniază valoarea de document etnografic. Slavici este încadrat pe prima treaptă a seriei scriitorilor ardeleni. P.Marcea intuieşte încărcătura emoţională a atmosferei slaviciene, acea patimă mocnită care va face obiectul interesantelor observaţii ale lui George Munteanu din *Istoria literaturii române*.

Un nou capitol este închinat romanelor lui Slavici, care sunt prezentate mai mult ca documente ale creaţiei scriitorului, cu excepţia *Marei*, de o valoare certă. Observaţiile despre limbă şi stil care încheie analiza au drept scop îndepărtarea unor opinii mult vehiculate în critică şi afirmând că stilul sărăcăcios şi greoi al lui Slavici este o dovadă a slabei cunoaşteri a limbii române, Pompiliu Marcea aduce contraargumentul valoros că Slavici era în Ardealul timpului său un pionier pe terenul limbii dezbărate de etimologism şi interesul lui nu era să construiască frumos, ci solid. Fiecare cuvânt are un rol de întemeiere şi repetiţiile servesc la comunicarea acelei tensiuni nedesluşite şi profunde care străbate marea creaţie a lui Slavici.

În capitolul intitulat **Profil**, P.Marcea concluzionează că Ioan Slavici deschide o serie bogată în proza românească, serie unde se înscriu ardeleni, dar şi scriitori din Principate. Mesajul operei lui Slavici este acela al unei lumi până atunci netranspuse în literatură, pe care el o ridică la clasicitate în zona de mare forţă artistică a operei sale.

ION AGÂRBICEANU
de Mircea Zaciu

Critic format la şcoala clujeană, Mircea Zaciu se distinge în peisajul literaturii contemporane printr-un studiu monografic, detaliat, consacrat personalităţii lui Ion Agârbiceanu. Principalul deziderat după care se conduce pe tot parcursul studiului de faţă, este dorinţa de a formula, pe lângă pagina de analiză a fenomenului literar şi "un protest la adresa scării de valori axate, conform unui reflex snob pe opoziţia dintre centrul şi periferia literară". Acesta este cazul literaturii lui Agârbiceanu, considerată pe nedrept, spune criticul, o literatură de mai mică importanţă. Scopul efortului critic al autorului este acelea de a repune opera scriitorului pe adevăratul ei loc. În consecinţă, criticul eleborează un studiu bazat pe criterii oarecum deosebite.

Chiar titlurile capitolelor (**Preambul, Începuturi, O conştiinţă tulburată, În întuneric, Tentaţia romanului, Peregrinări, Inadaptabilul**) vădesc orientarea spre biografism, dar nu unul exclusiv, ci doar liant indispensabil în conturarea personalităţii creatoare a scriitorului. Astfel că, studiul **Ion Agârbiceanu** "e mai mult o biografie socială şi spirituală, cu remarcabile merite de ordin documentar şi judecăţi de valoare exacte.

Studiul, apărut la Bucureşti în 1972, la Editura Minerva, încearcă să parcurgă existenţa zbuciumată a omului de cultură, arătând în ce fel acesta a putut marca mai mult sau mai puţin opera scriitorului. Un preambul este menit tocmai să precizeze punctul de plecare al studiului, pe care Zaciu îşi propune să-l combată şi anume: situaţia scriitorului în literatura română. Criticul face mai întâi o lămurire asupra contextului social şi cultural în care apare şi se manifestă scriitorul, urmând apoi să precizeze izolarea în care s-a aflat multă vreme, izolare cauzată de imaginea strâmbă cu care-a fost etichetat de critica

impresionistă interbelică. Propria sa părere autorul şi-o expune abia după aceea, arătând că opera lui Agârbiceanu este o sinteză de motive în care totuşi sunt semnalate şi unele erori de optică sau scăderi ale puterii de creaţie. Este remarcat faptul că scriitorul s-a străduit să dedice un întreg şi întins capitol din creaţia sa vieţii orăşeneşti transilvane. Criticul se grăbeşte totuşi să semnaleze în mod obiectiv şi faptul că intenţia lui Agârbiceanu rareori a fost acoperită de încercări majore. Cauzele, spune Zaciu, sunt două: lipsa unui suport teoretic sigur şi stângăcia cu care scriitorul se mişcă în mediul urban. În schimb, Zaciu remarcă la scriitor adevărata imagine de document a vieţii satului ardelean, viaţă redată tulburător şi ardent, în primul rând, în realitatea ei morală.

Următoarele două capitole, **Începuturi** şi **O conştiinţă tulburată** sunt menite de critic începuturilor literare şi vieţii de elev, student şi apoi de tânăr teolog, a lui Ion Agârbiceanu. Se remarcă formarea, în această perioadă, a unui solid fundament clasic (*Odiseea*, *Eneida*, Horatiu, Ovidiu, istoricii Tit Liviu şi Tacit), preocupările insistente pentru poezie, preocupări repede abandonate în favoarea prozei sub influenţa, mai ales, a prieteniei cu O.Goga. Zaciu surprinde, tot acum, într-o scurtă privire, şi debutul de scriitor al lui Agârbiceanu la *Luceafărul* budapestan, pe vremea studiilor sale teologice la Budapesta. Este vorba de volumul *De la ţară* (1905), căruia Zaciu îi surprinde materia romantică cu accente realiste în redarea conflictelor şi tratarea personajelor ca portrete. Rezolvările, din această perspectivă romantică, sunt uneori melodramatice. Altă obiecţie: aspectul artificios dat de edulcorarea scenelor prin efecte de stilizare stângace: aerul exagerat de sfătos al bătrânilor, mecanica psihologică redusă la clişeul sămănătorist etc. Totodată, Zaciu nu uită să prezinte interesul prozatorului pentru epicul sumbru, nota de resemnare a figurilor copleşite de condiţia lor umană sau notaţia realistă a banalului cotidian, latura antieroică a existenţei sociale. Ca o concluzie, sunt parcurse şi unele ecouri, în general favorabile, la volumul de debut al scriitorului (Iorga, Lovinescu).

Capitolele **În întuneric** şi **Tentaţia romanului** urmăresc procesul de închegare şi împlinire a carierei de prozator a lui Agârbiceanu. Primul capitol parcurge anii grei dar plini de noi experienţe revelatoare,

petrecuţi de tânărul preot în parohia de la Bucium Şasa, în munţii Apuseni. Aici prozatorul intră în contact cu viaţa grea a exploatărilor, existenţa cenuşie a oamenilor oferind un bogat material pentru nuvele sau romanul *Arhanghelii*. Mircea Zaciu continuă şi aici acelaşi procedeu, unde "intervenţia în prelucrarea datelor este minimă, metoda utilizată fiind aceea de a monta faptele pentru a vorbi prin ele însele". Sunt analizate, astfel, ciclul *Fragmentelor*, nuvelele *Fefeleaga* şi *Luminiţa*. În privinţa *Fragmentelor*, publicate în *Ramuri* şi în *Revista politică şi literară*, în anii 1906, 1907, Zaciu remarcă tehnica povestirii care este una portretistică, siluetele umane fiind creionate din trăsături sumare şi mari, stilul prozatorului, sec, aproape dur, ca de proces-verbal, cadrul întunecat arătând o netă deplasare de la tonalitatea volumului anterior. Ca obiecţii critice personale apar: faptul că siluetele nu au întotdeauna nici destul relief, nici suficient conţinut epic, ideea că portretul devine simplu studiu naturalistic în care fiziologicul copleşeşte imaginea. *Fefeleaga* constituie pentru Mircea Zaciu tipul de nuvelă "exemplară". Sunt scoase în evidenţă, de asemenea, notaţia seacă, voit meticuloasă, cu amănunte urâte, dizgraţioase şi stridenţe lexicale, sonoritatea amar-ironică a poreclelor, impresia de automatism în gestica personajului principal. În privinţa celeilalte nuvele, *Luminiţa*, este considerată ca inspirată o anume "grafie a psihologiei trecerii" în transcrierea stărilor euforice ale unei bătrâne muribunde, procedeu comparat cu cel utilizat de Hortensia Papadat-Bengescu în *Concert din muzică de Bach*. Şi aici sunt consemnate aprecierile unor critici precum: Lovinescu, Mihail Dragomirescu, Nicolae Iorga, Ilarie Chendi sau Octav Botez.

Capitolul **Tentaţia romanului** este de fapt un elogiu adus *Arhanghelilor*. După parcurgerea unor încercări de roman (*Căsnicia lui Ludovic Petrescu*, *Povestea unei vieţi*, editat în 1926 sub titlul *Legea trupului*, în care Zaciu surprinde un accent nou în proza lui Agârbiceanu sub influenţa unor modele celebre ca: *Anna Karenina* sau *Madame Bovary*, se trece la discutarea pe îndelete a momentului *Arhanghelii*, considerat un punct culminant al creaţiei scriitorului. Zaciu evidenţiază maturitatea compoziţiei, faptul că autorul nu se mai risipeşte în episoade nefolositoare şi chiar intervenţiile sale directe sunt mai rare. Este surprinsă

şi o noutate în structura epică a romanului şi anume ramificarea acţiunii astfel încât naraţiunea nu mai e o povestire prelungită, nu mai avem de-a face cu o naraţiune plană, condusă pe un singur fir, urmărind doar soarta unui personaj central. Criticul observă o complicare a planurilor ce duce la o mai matură stăpânire a mijloacelor de compoziţie şi la o judecată socială sigură din partea prozatorului. Este totodată apreciată ştiinţa surprinderii tablourilor de masă, dar apar obiecţii din partea criticului în privinţa unor stângăcii în zugrăvirea vieţii intime a personajelor sau în faptul că autorul nu reuşeşte să opună unei lumi roase de vicii decât concepte morale nude, fără viaţa artei. În privinţa personajelor, Mircea Zaciu arată că procedeul favorit al scriitorului în prezentarea acestora este portretul, compus din trăsături distinctive, bine marcate ce conturează fiecare personaj.

Următoarele trei capitole, **Peregrinări, Inadaptabilul** şi **Sibiu, 1945** se ocupă de perioada de la primul război mondial şi până în anul 1944. În această parte a studiului abundă în special detaliul biografic, opera intrând treptat într-un con de umbră. Criticul prezintă faptele şi le lasă libere, neintervenind în nici un fel. Facem cunoştinţă cu: perioada peregrinărilor în Rusia şi a refugiului în Moldova pe timpul primului război mondial, cu intensa activitate publicistică din perioada 1919-1927, când se află la conducerea ziarului *Patria* şi a revistei societăţii Astra, *Transilvania*. În planul operei, Zaciu afirmă că prozatorul este, în peisajul modernismului interbelic, continuatorul unei concepţii de creaţie formată în climatul şi stilul "1900". Sunt reţinute de critic: *Stana, Dolor, Biruinţa*. Se arată că Agârbiceanu caută ordonarea faptelor haotice, elementul capabil să aducă echilibru în dereglare şi preocupările acestea sunt aşa de absorbante încât latura de artă e finalmente ignorată. O serie de scrieri, precizează criticul, sunt refuzate tiparului. Este vorba de: *Strigoiul, Jandarmul* sau *Faraonii*.

Ultima parte a studiului, referitoare la perioada de după 1945, este tributară unui patetism ocazional care îneacă adeseori date critice obiective. Criticul arată că "fundalul criticii lui Mircea Zaciu îl constituie o ispită moralistă, sub forma unei proze intelectuale suple, menită a marca o fizionomie", în speţă cea a prozatorului ardelean.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE

de Eugen Lovinescu

Ideolog al modernismului, şef de şcoală literară, publicist, critic literar de mare fineţe, Eugen Lovinescu se înscrie în cultura dintre cele două războaie mondiale ca o personalitate de prestigiu, ca un nume de referinţă în afara căruia nu se poate gândi această epocă din spiritualitatea noastră. Rolul lui este, în anumite privinţe şi până la un punct, asemănător cu acela al lui Heliade Rădulescu şi Titu Maiorescu, critici literari de direcţie. În calitate de conducător al cenaclului şi revistei *Sburătorul*, E.Lovinescu duce mai departe făclia aprinsă de Heliade prin interesul pentru descoperirea şi promovarea de noi talente. El este fondator al unei grupări literare ca şi Titu Maiorescu, mentorul Junimii, ori Al.Macedonski prin *Literatorul*.

Sub influenţa *Sburătorului* lui Lovinescu au lucrat critici şi publicişti precum: V.Streinu, F.Aderca, Pompiliu Constantinescu ori s-au format scriitorii I.Barbu, Camil Baltazar, H.P.Bengescu, Gh.Brătescu, A.Holban, D.Petraşincu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu etc. Revistele *Kalende, Mişcarea literară, România literară, Universul literar, Viaţa literară* au vădite afinităţi cu orientarea de la *Sburătorul*. Cenaclul şi revista *Sburătorul* au manifestat prin conducătorul lor o largă deschidere faţă de literatura occidentului, deviza fiind: "Lumina ne vine din Occident", aşa cum odinioară T.Maiorescu îndemna "să fim naţionali cu faţa spre Europa". Intenţia lui Lovinescu era să pună de acord cultura românească, literatura în speţă, cu "spiritul veacului".

Proprie orientării de la cenaclul *Sburătorul* este ideea sincronismului pe baza imitaţiei, preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde, care considera că viaţa socială e precumpănitor psihică, iar

activităţile omeneşti îşi au explicaţia în reacţiile sufleteşti. În acord cu această atitudine, se cultivă o critică literară severă, realistă, întemeiată pe ideea autonomiei valorilor estetice preluată de la Titu Maiorescu al cărui discipol era Lovinescu. Spiritul maiorescian era într-o asemenea măsură călăuzitor la Sburătorul încât conducătorul Junimii era numit "Cristofor Columb" al criticii româneşti.

Critica literară promovată de Lovinescu are caracter polemic, printre cei cu care se află în dispută fiind N.Iorga şi G.Ibrăileanu. Pe acesta din urmă îl acuză pentru că, susţinând poporanismul la *Viaţa românească*, limitează specificul naţional la sat şi ţăran. În volumul **Mutaţia valorilor estetice** din **Istoria literaturii române contemporane**, E.Lovinescu consideră că poezia sămănătoristă este decadentă, din pricina incapacităţii de a crea noi principii estetice şi, dimpotrivă, simbolismul este apreciat ca "reacţiunea împotriva unei formule învechite de artă". Privitor la modernizarea literaturii române cu scopul sincronizării ei cu cea apuseană, Lovinescu propunea următoarele: I. Intelectualizarea poeziei, subiectivizarea ei şi încifrarea limbajului artistic; II. Citadinizarea prozei, cultivarea sondajului psihologic, afirmarea creaţiei obiective. Era repudiată sever limitarea inspiraţiei prozatorilor noştri la mediul rural. Roadele luptei lui Lovinescu pentru modernizarea prozei nu întârzie-să apară. Notabile sunt numele lui Camil Petrescu, al H.Papadat-Bengescu, cărora li se adaugă acelea ale lui A.Holban, F.Aderca, H.Y.Stahl.

Critica literară ocupă în cadrul grupării moderniste un loc proeminent şi se mişcă pe linia spiritului maiorescian. Aparatul critic lovinescian este, în esenţă, impresionist. De altfel el evoluează sub influenţa lui Emile Faguet (1847-1916), critic şi istoric literar francez, el însuşi analist fin de factură impresionistă. Misiunea criticului, potrivit acestei orientări, era să caute "impresia elementară", "nota de bază" sau "muzicală" a diverselor lucrări şi a se strădui să o comunice cititorului, nu atât pe cale conceptuală, cât prin sugestie, folosind la nevoie mijloace pur literare. Pe marginea unui text el va improviza, va face digresiuni, va broda arabescuri, va recurge la "înscenări dramatice" sau la "floricele poetice", "fie ele şi de confecţiune". În consecinţă, critica devine la

Sburătorul o artă. Criticul scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabileşte filiaţiunea, o aşează în categoria ce i se potriveşte, îi face radiografia internă, întocmeşte liste de cuvinte şi de imagini, dar toate aceste observaţii sunt subsumate unei impresii totale, sublimate într-o imagine critică. Analiza e apoi redactată sintetic aşa încât să lucreze asupra imaginaţiei, prin sugestie.

Spirit riguros ordonat, E.Lovinescu distribuie materialul dezbaterilor sale în volume, capitole şi subcapitole, urmate de concluzii sintetizatoare ale principalelor idei şi principii expuse. Lucrarea propriu-zisă se deschide cu **Planul general** şi cu **Scopul** volumului de faţă. În cadrul volumului **Evoluţia ideologiei literare**, autorul trece în revistă orientările în acest domeniu aparţinând lui M.Eminescu, sămănătoriştilor, lui O.Goga, T.Maiorescu, N.Iorga, G.Ibrăileanu, M.Dragomirescu, M.Ralea, Ov.Densuşianu, D.Caracostea etc., precum şi publicaţiile oglindind ideologiile literare în discuţie: *Sămănătorul*, *Luceafărul*, *Ramuri*, *Curentul nou*, *Convorbiri critice*, *Evenimenul literar*, *Viaţa românească*, *Viaţa nouă*. Unul dintre scopurile dezbaterilor autorului în acest volum este de a pune ordine, diferenţiind între etnic şi estetic. Criticul consideră că primul sfert de secol XX se caracterizează printr-o recrudescenţă a ideologiei eminesciene, prin întoarcerea la spiritul paşoptist, la rural, conducând spre sămănătorism. Dacă vechea idee a mişcării de la 1840, continuată teoretic de T.Maiorescu şi dând în sămănătorism, era "necesară în timpul lui Kogălniceanu, posibilă pe timpul lui Maiorescu, această idee este însă în contradicţie totală cu termenul actual de evoluţie a literaturii noastre şi reprezintă o forţă reacţionară evidentă... Confundat cu etnicul, esteticul este privit prin calitatea sa de exponent al sufletului naţional, şi cum sufletul naţional se consideră a fi mai bine păstrat în popor, esteticul este expresia prin excelenţă a acestui suflet popular. În realitate, esteticul este o valoare autonomă realizată prin limbă şi fond sufletesc într-un material etnic". Apoi conchide: "...este un merit al simbolismului şi, în genere, al modernismului de a fi disociat cu desăvârşire şi etnicul de estetic, care la Maiorescu se află încă într-o simbioză devenită la poporanism şi sămănătorism un principiu agresiv de valorificare".

Volumul intitulat **Evoluția criticei literare** se ocupă după chiar precizările lui E.Lovinescu "de evoluția criticei de la 1900 - adică de la amuțirea controversei estetice dintre T.Maiorescu și C.Dobrogeanu-Gherea și până în zilele noastre...". După o retrospectivă asupra criticii de la sfârșitul secolului trecut și relevarea confuziei etic/estetic, sunt supuse judecății lovinesciene critica sămănătoristă precum și viziunea critică aparținând lui N.Iorga, I.Chendi, S.Mehedinți, I.Scurtu, G.Bogdan-Duică etc., critica poporanistă profesată de C.Stere, G.Ibrăileanu, M.Ralea, H.Sanielevici, critica estetică a lui M.Dragomirescu, pentru ca, într-un larg capitol de subsol, să se înregistreze activitatea de critic literar a lui Lovinescu însuși, "fără a o aprecia". Treptat, prin I.Trivale, D.Caracostea, numit "critic vest-european" și apărător al simbolismului, prin Ov.Densușianu, Al.Macedoski, F.Aderca, N.Davidescu, P.Zarifopol, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu ș.a. spiritul critic să depășească net limitele provincialiste și să se circumscrie criticii moderne europene, în consonanță cu "spiritul veacului".

În finalul acestui volum, Lovinescu recunoaște în T.Maiorescu întemeietorul "criticii estetice", dusă mai departe de M.Dragomirescu, critica intrând ulterior "pe mâna poeților moderniști sau a artiștilor (Ov.Densușianu, N.Davidescu, F.Aderca, L.Blaga, Camil Petrescu, Perpessicius) sau, mai rar, a unor critici dominați de sensul estetic al artei (P.Zarifopol, cu exagerare, T.Vianu, abstract, Pompiliu Constantinescu, pragmatic". Autorul subliniază că ceea ce este caracteristic criticii actuale, este că "ea a izbutit să disocieze conceptul estetic de cel etic și etnic și, cu mijloace încă parțiale, lucrează în domeniul propriu al esteticului".

Cel de al treilea volum, **Evoluția poeziei lirice**, se referă la poeții "ce s-au format între 1900 și 1925 și se încadrează în curentele acestei epoci". Ideea generală care însuflețește acest volum este aceea de sincronizare, adică "necesitatea sociologică a unei interdependențe a întregii vieți contemporane". În câteva capitole succesive sunt supuse interpretării sămănătorismul, neosămănătorismul, tradiționalismul și reprezentanții acestora: N.Iorga, G.Coșbuc, O.Goga,

St.O.Iosif, Z.Bârsan, N.Crainic, I.Pillat, V.Voiculescu, H.Furtună, P.Cerna este tratat ca autor al unei poezii "de concepție", iar M.Săulescu, St.I.Nenițiescu ca "poeții neliniștii metafizice sau religioase"; sonetiștii: M.Codreanu, M.I.Caragiale, realiștii și socialii: I.V.Demetrius, apoi urmează alți "trubaduri", "miniaturiști", pentru ca "mișcării moderniste, simbolismului de la *Viața nouă* E.Lovinescu să le acorde un spațiu larg, pe măsura ideologiei profesate de însuși ideologul noii religii literare. Accentul cade pe cenaclul Sburătorul, în ambianța căruia s-au format talente incontestabile, cum este acela al lui Ion Barbu.

Penultimul capitol este închinat avangardei reprezentate de Tristan Tzara, I.Vinea, B.Fundoianu, Ilarie Voronca etc. Lovinescu apreciază la sfârșitul acestui volum că, față de sămănătorism, poporanism și tradiționalism, "în poezia modernistă influența e sincer sincronizată cu formele expresiei artistice actuale".

În volumul următor, autorul se ocupă de "evoluția poeziei epice în veacul XX... evoluție de la rural la urban... de la subiect la obiect", de contribuția *Sburătorului* la epica urbană și la obiectivare. Celui mai mare prozator rural al nostru, Liviu Rebreanu, E.Lovinescu îi închină un capitol întreg în acest volum: **Creația obiectivă: Liviu Rebreanu**: 1 - **Nuvelistica**; 2 - **Ion**; 3 - **Pădurea spânzuraților**; 4 - **Adam și Eva**; 5 - **Ciuleandra**; 6 - **Stilul și realismul scriitorului**.

Nuvele sunt începuturi deloc promițătoare pentru ceea ce va urma. Se sesizează că M.Dragomirescu, în revista *Convorbiri critice*, observă o porțiune de "genialitate" a debutantului în nuvelistică. Evoluția înceată a talentului lui L.Rebreanu e pusă pe seama genului în care "s-a încercat"; Rebreanu este scriitor obiectiv "prin îngrămădirea de imponderabile și prin construcție arhitectonică". *Ițic Ștrul, dezertor* este "singura nuvelă ce afirmă un scriitor".

Rezolvând "o problemă" și curmând "o controversă", romanul *Ion* afirmă dreptul la reprezentarea artistică a unei categorii sociale preponderente cum e țărănimea. Reflectarea ține aici, între altele, de metodă, *Ion* marcând "o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică... în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice". Formu-

la lui *Ion* este a marilor construcţii epice. Se fac asocieri între Balzac, Lev Tolstoi şi Liviu Rebreanu privind "formula ciclică a zugrăvirii unui vast panou curgător de fapte învălmăşite, ce se perindă aproape fără început şi fără sfârşit... nu printr-o selecţiune a elementelor simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile". Metoda este apreciată de către Lovinescu fiind "fără strălucire artistică, fără stil... dar care ne dă impresia vieţii în toate dimensiunile ei... curgătoare şi naturală; formulă realizată rar în toate literaturile şi pentru prima dată la noi în romanul *Ion*. Obiectul de studiu în acest roman "este viaţa socială a Ardealului care, deşi închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificaţie, de la simplul vagabond până la candidatul de deputat şi la mediul administraţiei ungureşti, cu o faună bogată în exemplare variate". Se relevă faptul că, deşi materialul operei e "aparent haotic", totul se organizează "în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust şi voluntar, al lui Ion". Se stabilesc afinităţi cu lumea "ţăranilor lui Balzac din *Les paysans* şi a lui Zola din *La terre*", privind trăsăturile lui Ion, care "este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă: nimic nu-i rezistă; în faţa ogorului aurit de spice e cuprins de beţia unei înalte emoţii şi vrea să-l aibă cu orice preţ". Ana, la rândul ei, în "epica luptă pentru pământ" este "o tragică victimă". Se fac apropieri între Ion şi Julien Sorel, personajul sthendalian, ambilor fiindu-le comună ascensiunea bruscă, slujindu-se de femeie "ca de o treaptă necesară... ca de un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământeşti". Virtuţile artei clasice, sub pana lui L.Rebreanu se desluşesc din prezentarea psihologiei lui Ion, prin simplificare, "reducându-l la instinctul principal", autorul centrându-şi eroul pe o dominantă de caracter, o singură "mare pasiune". Ion, personaj cu "suflet unitar, simplu, frust şi masiv, pare crescut din pământul iubit cu ferocitate"; Ion e un personaj simbolic "şi poate mai mare ca natura", realizat astfel graţie impasibilităţii scriitorului, a respectării cu rigurozitate a legilor obiectivităţii. Criticul reliefează virtuţile constructive ale epicului masiv, L.Rebreanu fiind văzut de Lovinescu drept "un adunător de materialuri pentru piramide faraonice",

a căror înălţare se supune total "obiectivităţii fundamentale".

Pădurea spânzuraţilor pune, după opinia lui E.Lovinescu, problema intelectualului ardelean în faţa războiului cu fraţii din regat, tratată şi în nuvela *Catastrofa*. Cu o mare capacitate de concentrare, criticul sintetizează problematica operei, interpretând arta reflectării unei realităţi atât de fragile. Creaţia în discuţie este apreciată ca fiind "cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conştiinţă - studiu metodic alimentat de fapte precise şi de incidente şi împins dincolo de ţesătura logică în adâncurile inconştientului". Se sesizează lipsa de audienţă la scriitorii vremii a unui eveniment cum este primul război mondial, cu excepţia H.Papadat-Bengescu care a semnat admirabilul *Balaur*. Criticul îşi exprimă consideraţia faţă de L.Rebreanu care "ne-a dat această *Pădure a spânzuraţilor*, de blocuri granitice, învăluită în sulul cenuşiu încă al unui început de zi".

Concluzii: E.Lovinescu susţine că se află în faţa unei adevărate minuni a literaturii române, că "apariţia lui *Ion*... este o dată în istoria literaturii române contemporane... ca prima mare creaţie obiectivă". Spirit polemic, Lovinescu ia atitudine faţă de "esteţi", "adică cioplitorii cuvântului izolat", ca T.Arghezi, care "luând ca motiv stilul cenuşiu, şters... plat al scriitorului", comit o evidentă "confuzie de valori". După ce citează poziţia lui Arghezi, polemistul afirmă "incompatibilitatea dintre spiritul liric şi spiritul epic" şi îl proclamă pe L.Rebreanu ca arhitectul "celor mai mari construcţii epice din literatura noastră", tocmai cu ajutorul "platitudinii" stilistice şi aglomerării de "materialuri" pe care i le reproşează autorul *Cuvintelor potrivite*.

Privită în ansamblu activitatea de critic literar a lui E.Lovinescu este de o importanţă covârşitoare. În vederea realizării acestei **Istorii...** e lesne de înţeles documentarea bogată întreprinsă de autor, urmată de selectare, ierarhizare şi interpretare cu ajutorul unui aparat critic mânuit cu competenţă şi supleţe. Criticul a observat , a analizat obiectul cercetării sale, făcând judecăţi de valoare durabile în timp.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI ŞI PÂNĂ ÎN PREZENT

de George Călinescu

În cultura românească, **Istoria...** este o operă unică. Ea poate fi comparată în cultura lumii cu *Istoria literaturii italiene* de la origini şi până la Manzoni şi Leopardi, aparţinând lui Francesco de Sanctis (1817-1883), personalitate prodigioasă care a dominat cu autoritate istoria culturii italiene a secolului trecut. Scopul cărţii lui G.Călinescu este, pe de o parte, statuarea definitivă a "conştiinţei estetice" la noi, izolând culturalul de artistic", iar pe de altă parte, după chiar afirmaţia autorului în aceeaşi **Prefaţă**, cartea sa "trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care..., în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una şi indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român. Eminescu în Bucovina, Haşdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la graniţa de Vest, Coşbuc şi Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu şi Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noştri păzitori ai solului veşnic". Metoda aplicată de G.Călinescu în această capodoperă rezultă din grija de a nu transforma cartea "într-o culegere de articole critice", ci urmărind "trecerea generaţiilor în linia tradiţională şi interferenţa lor cu curentele". Ca atare, autorul a introdus "pe fiecare (personalitate - n.n.) în momentul caracteristic şi la genul predilect". El s-a călăuzit de credinţa că scriitorul, ca personalitate creatoare "trebuie tratat monografic". Deci metoda legitimă de cunoaştere a unui scriitor este integrarea lui în întreaga istorie a fenomenului literar, în tradiţia îndelungă pentru că "nu e cu putinţă o critică fără perspectivă totală, deci fără tradiţie". Criticul şi istoricul literar lucrează cu maximă exigenţă asupra vastului material documentar pe care l-a adunat. Autorul adună, selectează, ierarhizează stabilind o scară de valori în stare să ne dea conştiinţa

locului pe care-l ocupăm în universalitate ca personalitate culturală.

Cu totul original este Călinescu prin maniera de a realiza profilurile scriitorilor în portrete vii, aceştia devenind adevărate personaje ca într-o carte de ficţiune, **Istoria...** putând fi parcursă ca un roman modern, cu o lume de mare varietate şi bogăţie, reprezentată tipologic după cum urmează: a. tipul boierului generos, revoluţionar din inteligenţă, ideolog ardent, fraternizând cu masele -M.Kogălniceanu, V.Alecsandri, Al.Odobescu; b. tipul ruralului, ideolog pătimaş, alături de ţărani, cu repulsie faţă de aristocrat şi orăşean - M.Eminescu, G.Coşbuc, L.Rebreanu; c. tagma balcanicilor, a micilor târgoveţi sau boiernaşi - A.Pann, I.L.Caragiale, I.Minulescu, I.Barbu, T.Arghezi, Urmuz. Tot de metodă ţine şi faptul că autorul plăsmuieşte pe seama subiectului observaţiei sale, realizând asocieri cu fapte de cultură savantă sau populară, ori pornind de la sugestia pe care i-o poate da în interpretarea operei ambianţa natală a unui scriitor.

Este cazul, în primul rând, al lui N.Iorga, pe care G.Călinescu, student fiindu-i, l-a urmărit cu atenţie: "N.Iorga avea multe afinităţi cu smeul din poveste. După cum buzduganul acestuia îşi preceda stăpânul izbind în poartă, în uşă, spre a se aşeza singur apoi în cui, tot astfel glasul profesorului Iorga se auzea indistinct pe scări, şi pe culoare, înainta intensificându-se viforos, apoi intra adus de un val de studenţi retardari în mijlocul sălii cucernice...". La plecare, profesorul "În sentinţe biblice se ridica deasupra patimilor mărunte, se închidea în negura de fum a unei înălţimi inaccesibile şi tocmai ca Moise, spărgând tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunând asupra sălii profeţii grozave, fugea întunecat de o justă mânie, în aplauzele ropotitoare ale auditorului".

Cu vocaţii evidente de peisajist, Călinescu anticipează specificul liricii lui O.Goga proiectându-l pe fundalul naturii ţinutului natal, Răşinarii Sibiului: "Dacă din inima Sibiului o iei pe lângă vechile cazărmi austriace, pe drumul numit acum Octavian Goga, după o bună bucată de uliţă largă, de mahala ardelenească, cu dughene şi cazemate, aerul se întunecă de copaci şi se umple de un miros funebru de putrefacţie silvică. Un cimitir îşi arată pe stânga zidurile sale mohorâte şi prin grilaje pajiştile cu iarbă de o grasă verzime".

Alteori, autorul e aplecat spre asociaţii plastice, ca în cazul lui G.Bacovia, pe care-l apropie de Degas, ori face trimiteri auditive când este vorba despre N.Văcărescu, a cărui erotică e fluierată pe naiuri campestre. Umorul şi ironia, semne ale unui spirit rafinat, sunt şi ele procedee ţinând în primul rând de arta literară. Hogaş e numit printr-un paradox "un minor mare". Etichetări ca aceea a lui D.Cantemir - "Lorenzo de Medici al nostru" - îşi păstrează nealterată strălucirea, sintetizând componentele unei personalităţi a culturii româneşti şi europene.

Critica întreprinsă de G.Călinescu în **Istoria...** este una completă: culturală, sociologică, psihologică, estetică etc. Dacă E.Lovinescu scrie *Istoria literaturii române contemporane* cu faţa mereu spre prezent, G.Călinescu îşi compune lucrarea citind literatura veche prin prisma sensibilităţii moderne, trăind cu conştiinţa că: "Cultura noastră veche este un... bloc (de marmoră) în care stau încă nenăscuţi Eminescu şi Creangă, Caragiale şi Sadoveanu. A descifra prezenţa lor virtuală în acea materie simplă, privind în prezent spre origini, aceasta e marea (noastră) misiune". El îi descoperă pe Alecsandri, Pillat, Arghezi în poezia lui Heliade de după 1820, pe Creangă şi Sadoveanu în expresivitatea cronicarului Neculce, pe simbolişti în romantici, limba artistică de azi în limba artei de ieri.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent este alcătuită pe capitole şi subcapitole cu titluri-sinteză, atrăgând atenţia asupra diferitelor epoci, curente, influenţe, compartimente literare, scriitori, grupări de scriitori, formule artistice: **Epoca veche, Romanticii, Vasile Alecsandri, Junimea, Mihai Eminescu - Poetul naţional, Simboliştii, Moderniştii, Specificul naţional** etc. Bogatul material constituind cartea lui G.Călinescu este însoţit de o variată şi expresivă iconografie cu partea ei de contribuţie la fixarea pentru multă vreme în memoria cititorului a personalităţii supuse interpretării.

Un spaţiu considerabil îl ocupă în **Istoria...** romancierii interbelici, specia fiind clasificată astfel: **Romanul gloatei, Romanul copilăriei, Proustienii.** În acest context, mai bine de şase pagini sunt închinate lui **Liviu Rebreanu**, în prezentarea căruia punctul de plecare îl constituie activitatea nuvelistică, formativă, modelatoare a talentului

celui ce avea să devină cel mai mare prozator al nostru, întemeietorul romanului românesc modern: "S-ar zice că un pictor de mari compoziţii s-a exersat desenând detalii, braţe, pumni strânşi, picioare, în vederea unei imense pânze ce se ghiceşte a fi din câmpul vieţii rudimentare". Urmând criteriul cronologiei în apariţia prozei romaneşti a lui Rebreanu, autorul prezintă, în sinteză, creaţiile de la romanul *Ion* la *Amândoi*. Metoda de lucru este aceea a relatării problematicii fiecărui roman, a stabilirii de înrudiri ale scriitorului în discuţie cu predecesorii din literatura română şi universală, a observaţiei competente şi de un incontestabil gust artistic cu privire la limbajul poetic. Scriitorul nu este cruţat de critic atunci când este vorba de conuri de penumbră în care se aşază uneori în cariera sa de romancier, în raportul dintre "conştiinţa artistică" şi "instinctul creator". Romanul *Ion* este situat de Călinescu în prelungirea nuvelisticii lui Rebreanu, fiind "pânza enormă ieşită din aceste dibuiri de detaliu". Sunt stabiliţi precursorii marelui romancier în Slavici, autor al *Marei*, "roman al ambiţiei" şi în N.Filimon. Se descoperă puncte de contact între personajele romanelor lui Slavici şi Filimon, se fac disocierile de cuviinţă, pornind de la personajele de prim-plan. Ion este numit "un Julien Sorel rural" şi considerat o brută "căreia şiretenia îi ţine loc de deşteptăciune". Protagonistul romanului lui Rebreanu e privit în raport cu propriile lui calităţi şi defecte, cu celelalte personaje: Ana, Vasile Baciu, cu colectivitatea rurală pe al cărei fundal se proiectează Ion cu un profil aspru, de neuitat. Polemizând cu cei care-i contestă romanului lui Rebreanu calitatea speciei ca atare, Călinescu arată că *Ion* e opera unui poet epic care cântă cu solemnitate condiţiile generale ale vieţii, naşterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cânturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei şi nunta Laurei e povestită cu festivităţi epice de Hermann şi Dorotheia, pentru ca apoi să conchidă cu privire la măiestria scriitorului: "Norocul a făcut ca această operă să iasă atât de rotundă încât să dea impresia perfecţiunii". Romanul *Ion* este prezentat ca o oglindă a vieţii social-politice din Transilvania "epocii Imperiului", subliniindu-se faptul că realismul cu care înfăţişează Rebreanu "incertitudinea din sufletele românilor de peste munţi" e "mai patriotic decât toate tiradele, fiindcă incertitudinea arată puterea termenului naţional".

Pădurea spânzuraţilor este considerat "un roman de analiză", a cărui problematică fusese schiţată în *Catastrofa*. Diferenţiindu-l pe Apostol Bologa de David Pop, eroul nuvelei, Călinescu reţine pendularea ofiţerului între datoria faţă de Imperiul Austro-Ungar şi sentimentul naţional, atâta vreme cât "nu are români înainte", pentru ca, pus în situaţia să lupte împotriva conaţionalilor săi, Bologa să-şi organizeze dezertarea, de fapt, sinuciderea "ca o izbăvire de o problemă pe care n-a putut-o rezolva". G.Călinescu apreciază acest roman ca pe unul "psihologic", "monografia incertitudinii chinuitoare în afară de orice consideraţii politice".

În mod firesc romanului *Răscoala* i se acordă o atenţie deosebită, date fiind "conştiinţa estetică" şi "instinctul creator" al lui Rebreanu. Este relevată continuitatea între romanul *Ion* şi *Răscoala*. Procedeul de caracterizare este "conversaţia" la care "participă foarte mulţi inşi fără ca vreunul să iasă conturat. Scriitorul nu vede individul ci numai colectivul". Analistul sesizează acumularea succesivă de energie, epopeea debutând încet "ca un cer înnorat, devine bubuitoare spre mijloc, apoi se rezolvă". Observaţia scriitorului e în favoarea "ţăranului colectiv, a psihologiei de gloată". Călinescu atrage atenţia asupra măruntelor neajunsuri zilnice din viaţa ţăranilor din Amara, făcând, treptat, imposibilă înţelegerea cu cei mari, stăpânii. "Aruncate cu metodă în această subconştienţă înfierbântată de suferinţe", aceste neajunsuri "devin enorme motivări ale furtunii". Judecăţile de valoare legate de exprimare în impunătorul eşafodaj epic al cărţii lui Rebreanu sunt indubitabil pe de-a-ntregul valabile. G.Călinescu îl găseşte pe scriitor drept genial când îi surprinde pe ţărani "în masă", comunicându-şi impresiile, atitudinile, observaţiile într-un limbaj aparent plat: "Frazele, considerate singure, sunt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării".

Când L.Rebreanu cultivă proză citadină el "se refugiază în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic". Liviu Rebreanu, conchide criticul, "este un mare scriitor şi pe drept cuvânt creatorul romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese".

Începând prezentarea lui M.Sadoveanu cu câteva date biografice, autorul urmărește clădirea, treaptă cu treaptă, a celui ce descinzând din Ion Neculce și urmându-i lui Ion Creangă, va deveni cel mai mare povestitor al secolului nostru. Legat de primul volum de proză al lui M.Sadoveanu, *Povestiri*, se relevă "temele sale fundamentale de la care n-avea să se mai abată, cu o artă de la început matură, afară de firești șovăiri". Cu volumul *Dureri înăbușite*, stabilind prin chiar titlul operei "latența patimilor", începe detectarea înrâuririor exercitate asupra lui Sadoveanu, cum este aceea a lui Al.Vlahuță în privința "studiului social". Se relevă faptul că hanul și crâșma sunt "locurile statornice de întâlnire a eroilor". Volumul în totalitatea lui "e sumbru, cu oameni îndobitociți de suferință și de băutură, deși cu un substrat de umanitate". Alături de schițele cu "pustietăți țărănești" se strecoară acelea cu monotonii de târguri.

Multă vreme, observă G.Călinescu, "nuvelistica lui Sadoveanu se va desfășura pe aceleași teme, din ce în ce mai desăvârșită nu însă fără oarecare monotonie pentru cine o străbate în întregime". Cu note proprii, Sadoveanu continuă nuvelistica vremii, vizibilă fiind influența lui Caragiale în ceea ce privește "sentimentul supranaturalului". Criticul îi descoperă lui Sadoveanu afinități cu I.Al.Brătescu-Voinești și cu Bassarabescu.

Vânător și pescar din interes pentru natură și oamenii singurătății, Sadoveanu se întoarce în locurile "cu omenirea rară", ca în povestirile: *La noi, în Viișoara, O istorie de demult, Bordeenii*, o moșie scoasă cu totul din afara civilizației". Cât privește modalitățile de exprimare, reține atenția limba domoală într-un ton de melanolie stinsă "a oamenilor acestei lumi". Monotonia stăruie ca impresie majoră în întreaga literatură sadoveniană. Dincolo de aparenta verbalitate este stăruința "unei mari muțenii și a unei placidități de fluviu lent". Spațiul geografic și uman predilect fiind Moldova, acest ținut aduce în viziunea lui Sadoveanu "a Americă încântătoare cu Piei-Roșii, ca o Brazilie din vremea emigrării...", literatura lui Sadoveanu fiind "cea mai înaltă expresie a instinctului de sălbăticie". În continuare se fac referiri la viața târgului provincial, cu dramele-i caracteristice, generate de

sentimentul solitudinii, de alcoolism, de iubiri neîmplinite, precum în lucrările *Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea*, cu vagi ecouri dostoievskiene.

În volume ca: *Țara de dincolo de negură, Priveliști dobrogene, Dumbrava minunată, Drumuri basarabene, Măria sa Puiul Pădurii, Divanul persian* se descriu călătorii frumoase în locuri cu vânat, se amestecă reportajul cu contemplația, se romanțează povestea Geneovevei de Brabant ori se prelucrează *Sindipa* (= roman oriental anonim de origine indiană). Paginile se înviorează acum de un "idilic voios", se caută singurătatea "ca o rafinare a sufletelor nesărăcite de civilizație". Deosebită este viziunea fantastică din *Împărăția apelor*. Pe lângă regresiunea în natură, este o alta fascinantă pentru M.Sadoveanu, cea "spre vremurile patriarhale" evocate în romanele sale istorice. Printre primele volume de inspirație istorică sunt *Șoimii* și *Neamul Șoimăreștilor*, acesta din urmă conținând accente din *Taras Bulba*, opera lui Gogol, ori prefigurând scene din romanul lui Liviu Rebreanu, *Răscoala*. Cu un nivel artistic superior este găsit romanul *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*; acum însușirile proprii ale scriitorului sunt la maturitatea lor. Ca modalitate de accentuare a arhaicului este prezența în roman a abatelui Marenne, întruchipând civilizația apuseană în opoziție cu "sălbateca Moldovă" privită "de sus și până jos" de francuz "ca un simplu spectator". G.Călinescu numește *Zodia Cancerului...* "roman de contemplație a naturii primitive, rouseauian și rabelaisian".

Ca și Eminescu, Sadoveanu exaltă fericirea stării naturale. Limbajul personajelor e compus, ceremonios, de un humor latent. Cu punctul de plecare în cronica lui Miron Costin, romanul *Nunta Domniței Ruxanda* evocă începutul prăbușirii lui Vasile Lupu. Formula epicului eroic sadovenian este ilustrată în opera închinată Moldovei lui Ștefan cel Mare. Totul în cartea lui Sadovenu respiră arhaicitate, într-o stare de belșug euforic, oamenii sunt ceremonioși și sfioși totdeauna, "cruzimea însăși capătă în acest cadru un ton idilic".

Sunt specific călinesciene formulele prin care se etichetează cutare sau cutare operă. Astfel, *Frații Jderi* e poemul întâiei dragoste juvenile fără urmări, *Izvorul alb* e poemul dragostei matrimoniale. Cu

implicaţii biblice, mitologice, este interpretată scena din Izvorul alb, o vânătoare domnească, prilej de regresiune a voievodului în mediul pastoral, "într-o natură absolută abstrasă oricărei umanităţi". "Vânătorii, notează Călinescu, ajung cu toţii în nişte solitudini himalaiene". Trilogia este socotită de autor ca făcând parte "din opera cea mai valabilă a scriitorului, uimind "prin maturitatea mijloacelor verbale... Limbajul e aci în parte chiar conţinutul operei, ca la Creangă, ca la Caragiale, o conduită a oamenilor". Limba acestui roman este considerată de critic ca "ireală, cum se cuvine unei lumi ieşite din ev, o adevărată creaţie, amestec original de Neculce, grai ţărănesc, ardelenesc, chiar muntenesc, limbă cultă şi limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parţiale... Frazele curg vrăjite într-o savuroasă monotonie liturgică, împrumutând relitatea lor lumii vizibile...".

Călinescu se opreşte apoi asupra uneia dintre "cele mai bune scrieri ale lui M.Sadoveanu", "prin repeziciune şi desăvârşit echilibru al expresiei" - *Baltagul*. Vitoria Lipan este considerată "un exponent al speţei", prin care autorul ne proiectează "în Dacia în teritoriul muntenesc al oierilor". Se semnalează fenomenul transhumanţei: "păstori, turme, cai migrează în cursul anului, calendaristic, în căutarea de păşune şi adăpost, întorcându-se la munte la date întru veşnicie fixe". Ca punct de plecare al cazului din *Baltagul* este balada *Mioriţa*. Atenţia criticului stăruie intens asupra Vitoriei, femeie cu "spirit de vendetta şi aplicaţii de detectiv"; îi face portretul eroinei, asociind-o unor personaje shakespeariene, numind-o "Hamlet feminin" şi Anca din drama *Năpasta* de I.L.Caragiale. Aerul de arhaicitate al cărţii este identificat în "simţul automatismului vieţii ţărăneşti de munte", aceeaşi de milenii, în concordanţă "cu semnele cerului". "Luat în totalitate, M.Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă, asemănător lui Creangă şi lui Caragiale, mai inventiv decât cel dintâi, mai poet decât cel de al doilea, deşi fără echilibrul artistic la Caragiale. Prin gura sa vorbeşte un singur om simbolizând o societate arhaică, dar spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate instituţiile ei. Opera scriitorului e o arhivă a unui popor primitiv ireal; dragoste, moarte, viaţă agrară, viaţă pastorală, război şi asceză, totul e reprezentat".

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ LA 1830

de Alexandru Piru

Discipol al lui George Călinescu, profesorul Al.Piru publică în 1961 şi 1964 *Literatura română veche* şi, respectiv, *Literatura română premodernă*, reluate apoi cu altă viziune într-o lucrare de referinţă, **Istoria literaturii române de la origini până la 1830**. Remarcabilă operă de istoric literar, cartea de faţă impresionează atât prin acribia informaţiei, prin obiectivitatea interpretării documentelor, prin spiritul de sinteză, cât şi prin dimensiunile ei (dorinţa autorului fiind de a spune totul despre operele supuse analizei).

Structura cărţii, prima parte: **Epoca veche**, partea a doua: **Epoca premodernă** are rostul de a ne lămuri asupra concepţiei autorului cu privire la cercetarea literaturii române: metoda istorică se împleteşte elegant cu perspectiva estetică. Deoarece în centrul lucrării stă autorul şi opera, Al.Piru îşi prelungeşte investigaţia până la aprecierea faptelor artistice particulare pentru a descoperi în ce măsură ele se întemeiază pe legile generale ale creaţiei şi sensibilităţii artistice. Istoricul literar şi-a organizat materialul alcătuind un studiu pentru fiecare autor, începând cu reconstituirea detaliului biografic semnificativ, apoi rezumatul critic al operei cu citatele relevante, iar în încheiere bibliografia, sursă informaţională de prestigiu.

O punere în temă cu climatul social-politic şi cultural al timpului întâlnim în **Introducere**, care deschide practic fiecare din cele două părţi ale lucrării. Într-un prim capitol **Scurtă istorie a limbii române**, Al.Piru e de părere că literatura română scrisă apare în jurul anului 1400, dar a existat şi o literatură populară orală care ar fi luat naştere

odată cu încheierea procesului de formare a poporului român în secolul al X-lea. Până în secolul al XVI-lea nu avem nici un text întreg redactat în limba română, iar până la începutul secolului al XV-lea nu avem nici un text original scris în limba slavonă.

Capitolul dedicat secolului al XVI-lea începe cu o incursiune în spaţiul socio-cultural. Reţinem următoarea concluzie: "Secolul al XVI-lea marchează încă de la început o cotitură în cultura şi literatura noastră întrucât acum se ivesc primele manifestări scrise în limba naţională, care vor câştiga tot mai mult teren şi vor deveni precumpănitoare în secolul următor". Este apreciată scrierea parenetică *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* - cel mai însemnat monument al literaturii române în limba slavonă, comparabil cu *Principele* lui Machiavelli. Traducerile şi tipăriturile lui Coresi constituie primele încercări "de a supune limba română, necodificată gramatical, normelor limbii slavone, o limbă literară moartă ca şi latina".

Un capitol remarcabil atât prin dimensiuni, cât şi prin profunzimea observaţiilor este cel al secolului al XVII-lea. Autorul delimitează câteva caracteristici ale literaturii din această perioadă. Chiar dacă literatura bisericească prezintă interes mai mult filologic, trebuie subliniate elementele de creaţie originală în *Cazania* lui Varlaam şi *Psaltirea* lui Dosoftei. Un sector important al literaturii din perioada feudală este cel istoriografic, al cronicilor "în care procentul de originalitate este mai mare atât în direcţia fondului de idei şi al sentimentului, cât şi în aceea a exprimării lor". Examenul operelor cronicarilor din secolul al XVII-lea este minuţios, pus într-o filiaţie literară. Astfel *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, având în vedere datele istorice, cât şi perspectiva estetică, se caracterizează prin naraţiune, stil sobru şi precis, amintind de istoricul latin Tacitus. Umanistul Miron Costin, autor al primei lucrări ştiinţifice documentate asupra originii românilor (*De neamul moldovenilor*), a unui poem filosofic pe tema fortunei labilis (*Viaţa lumii*), rămâne cunoscut prin *Letopiseţ*, "scris cu ochiul contemporanului aproape de evenimente, deci memorialistic, uneori chiar cu observaţie îndreptată spre umanitatea morală de romancier". Pentru istoriografia noastră opera sa este echivalentă cu a

istoricului latin Titus Livius.

Capitolul care încheie prima parte este rezervat secolului al XVIII-lea până la 1780. Un spaţiu generos îi este rezervat lui Neculce despre care Al.Piru notează dintr-un început: "Neculce a făcut pentru literatură mai mult decât pentru istorie şi el este întâiul scriitor care a servit urmaşilor nu numai ca izvor, dar chiar ca model până în zilele noastre (lui Mihail Sadoveanu, de exemplu)". Este relevată valoarea legendelor grupate sub titlul *O samă de cuvinte*, aşezate în fruntea *Letopiseţului*: "Ceea ce face farmecul legendelor lui Neculce este conţinutul lor educativ fără ostentaţie sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrânesc, naraţiunea simplă, populară". Cât priveşte *Letopiseţul*, acesta este considerat "... o oglindă realistă a vremii, prezentată sub forma unor memorii autentice, cu un mare dar al povestirii, cu talentul de a portretiza caracterologic oamenii, cu spirit critic, satiric şi umoristic, cu îndemânare de a picta tablouri de epocă într-o limbă de bogate resurse populare şi într-un stil personal de o rară savoare, comparabil cu acela al marelui povestitor Ion Creangă".

În Ţara Românească, umanismul occidental a înlesnit trecerea "de la cronică la istoria de tip ştiinţific" prin stolnicul Constantin Cantacuzino, care a demonstrat cu argumente convingătoare originea comună a tuturor românilor şi permanenţa elementului roman în Dacia după retragerea trupelor lui Aurelian în sudul Dunării, în anul 271. Numeroase pagini rezervate unui scriitor complex cum a fost Dimitrie Cantemir pot constitui un excelent model de definire completă a unei personalităţi care aparţine culurii române, dar şi celei europene. Spirit enciclopedist, Dimitrie Cantemir a creat în literatura română eseul filosofic (*Divanul sau gâlceava Înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul*), romanul social (*Istoria ieroglifică*), a pus bazele ştiinţei istorice moderne prin *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, "o întinsă demonstraţie a romanităţii şi continuităţii romanilor în Dacia înainte de lucrările reprezentanţilor Şcolii Ardelene.

În economia lucrării observăm o atenţie deosebită acordată literaturii populare, adevărat tezaur în care se pot identifica multe din evenimentele politice şi sociale. De asemenea, cărţile populare, care au

circulat mai întâi în slavoneşte şi în greceşte, apoi în traducere au stimulat gustul literar al cititorilor. Afirmaţia finală a lui Al.Piru din subcapitolul **Sinteză** este o concluzie a primei părţi **Epoca veche**: "Fără modelarea îndelungă a limbii, fără experimentarea multilaterală a formelor, fără constituirea unei tradiţii marea creaţie de mai târziu n-ar fi de conceput".

Capitolul dedicat Şcolii Ardelene începe cu incursiuni în spaţiul social-politic şi cultural din Transilvania. Este fixat apoi locul şi rolul Şcolii Ardelene în cultura românească, ca mişcare ideologică şi literară iluministă, subliniindu-se faptul că: "Deoarece doctrina estetică a iluminismului a fost clasică, nu este greşit să se vorbească de literatura română a epocii de tranziţie ca de o epocă de clasicism". Corifeii Şcolii Ardelene sunt înainte de toate istorici "cu o reprezentare mai exactă a scopului pentru care scriu, politic, cu aceeaşi căldură a argumentării cauzei naţionale, dar sub raportul compoziţiei literare nu ating decât în rare cazuri nivelul cronicarilor". Cel mai strălucit reprezentant este Ion Budai Deleanu, cunoscut mai ales prin epopeea *Ţiganiada* despre care se afirmă: "Nu invenţia epică sau acţiunea interesează la Budai Deleanu, cât viziunea lui satiric-caricaturală, enorma jovialitate, verva parodistică inepuizabilă, formidabila ironie, în fine capacitatea maximă de a zugrăvi autentic realitatea sub aparenţele cele mai bufone şi de a propune idei pe calea bunei dispoziţii continue".

Urmează o serie de mici subcapitole dedicate fraţilor Iordache şi Dinicu Golescu, celor trei "dascăli iluminişti" Gheorghe Lazăr, Eufrosin Poteca, Grigore Pleşoianu. Poezia clasică lirică în Moldova este ilustrată, în primul rând, de Costache Conachi, care "prin substanţa (poeziei) şi sensul ei liric poate fi considerat un anacreontic şi un petrarchist", dar şi de Daniil Scavinschi şi Ion Prale. Momentul poeţilor Văcăreşti este legat de începuturile poeziei clasice lirice în Ţara Românească.

Caracterizat de G.Călinescu "ca un spirit tinzând spre sistem", Al.Piru ne oferă o carte serioasă, demnă de încredere, cu o interpretare plauzibilă a unor momente "cheie" din isoria literaturii române.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA
de Nicolae Iorga

Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea a apărut în primă ediţie la 12 iunie 1901, fiind alcătuită din două compacte volume în care se cuprindea şi o "tablă a numerelor". Autorul împlinea atunci 30 de ani, iar prin lucrarea de faţă se iniţiau vastele sale sinteze privind atât istoria cât şi cultura românească, precum şi a altor popoare, în limbile română, franceză, germană şi engleză. Totodată, Nicolae Iorga, prin acest studiu, începea marea sinteză a istoriei literaturii române, prima la noi în acest sens.

Lucrarea lui Iorga se remarcă în primul rând printr-o documentaţie de o bogăţie extraordinară. Este prima lucrare de sinteză scrisă în spirit ştiinţific şi întemeiată pe o documentare exhaustivă. Acest material apare însă uneori arid şi chiar prea istoric, plin de date, nume proprii, intrigi politice şi genealogii care izolează fenomenul literar şi-l copleşesc. Meritul deosebit al criticului literar constă în faptul că înfăţişează din aceeaşi perspectivă toţi scriitorii epocii, mari şi mici, fără reţinere, prinzându-i pe toţi într-un detaliat studiu de sinteză. Iorga redă trecutul cu tot dinamismul său, înfăţişându-l în plină mişcare.

Aici se fac primele prezentări sub formă monografică ale stolnicului Constantin Cantacuzino şi a lui Dimitrie Cantemir, arătându-se rolul lor în cultura epocii, apreciaţi ca cei mai de seamă reprezentanţi ai vechii culturi româneşti. Iorga este primul care evidenţiază umanismul în opera lui Cantemir şi a cronicarilor, precum şi iluminismul Şcolii Ardelene, primul care stabileşte cronologia operei lui Cantemir şi-i evidenţiază valoarea artistică. Lucrarea face şi numeroase apropieri între scriitorii din epoci şi medii deosebite, surprinşi prin contrastele de cultură, structură, talent artistic (Şincai - Cantemir, Miron - Nicolae

Costin). Iorga dovedeşte şi un adânc spirit de obiectivitate ce evidenţiază atât părţile pozitive cât şi pe cele negative în opera scriitorilor. Astfel, lucrarea sa deschide un drum nou în istoriografia noastră, remarcat prin următoarele caracteristici: documentarea şi larga viziune a întregii societăţi române şi străine, erudiţia desăvârşită şi talentul de a intui şi explica scriitorul, opera şi epoca sa în strânsă interdependenţă.

După cum mărturiseşte încă din introducerea sa, Iorga şi-a împărţit lucrarea în trei mari părţi pe care le-a denumit perioade. Studiind fenomenul literar organic, în toată complexitatea sa şi nu evolutiv sau pe genuri, istoricul urmăreşte tabloul socio-cultural al epocii astfel: prima generaţie (1680-1730) dominată de personalităţi ca: Dimitrie Cantemir şi Constantin Cantacuzino, a doua generaţie (1730-1790) reprezentată de Ienăchiţă Văcărescu şi, în sfârşit, a treia generaţie (1790-1821) dominată de era nouă a naţionalismului din Ardeal.

Prima perioadă apare ilustrată de o intensă activitate religioasă, istoriografică şi de strălucirea unor personalităţi dintre care în prim-plan se găseşte Dimitrie Cantemir. Este epoca numeroaselor compilaţii de cronici. Atunci se afirmau nume ca: Nicolae Costin, Radu Popescu, Constantin Cantacuzino. Atenţia lui Iorga este atrasă şi de *Istoria Ţării Româneşti*, concepută de stolnicul Constantin Cantacuzino, ca şi de letopiseţul lui Radu Popescu în egală măsură. La ambii se relevă atât influenţele cât şi contribuţia originală. În mare parte personalitatea fiecăruia se afirmă pregnant în planul stilului, al limbii folosite, neglijându-se în mare măsură planul lucrării. La Ion Neculce, spre deosebire de ceilalţi, istoricul literar apreciază neta detaşare de scriptele cărturăreşti, observând stilul personal al cronicarului care era un duşman al rostirii cu cuvintele altora. După Iorga, cronica lui Neculce este “cea mai colorată, mai simplă şi mai fermecătoare în naivitatea ei din povestirile asupra trecutului românesc, opera unui suflet cinstit, unei minţi cumpănite, în cari bunul simţ natural şi înţelepciunea câştigată ajungeau să poată înlocui pe deplin însuşirile ce se capătă prin şcoală şi printr-o întinsă şi aleasă lectură”.

Cărturarul care încheie această perioadă în cartea lui Iorga este Dimitrie Cantemir. În analiza personalităţii şi creaţiei sale, Iorga

întrepătrunde atât finețea și spiritul critic al filologului cât și meticulozitatea istoricului, astfel că tot ceea ce presupune momentul Cantemir în cultura noastră apare dintr-o complicată țesătură de fapte, date, toate consemnări laterale creației ce vin să sprijine anumite date interioare ale operei în sinea ei. Sunt prezentate: *Divanul...*, *Hronicul...*, *Viața lui Constantin Cantemir*, *Istoria Imperiului Otoman*, *Istoria ieroglifică* și *Descriptio Moldaviae*. În privința *Istoriei ieroglifice*, Iorga este de părere că eventualul cercetător al lucrării lui Cantemir nu trebuie să caute a descifra o anumită cheie a parabolei, ci adevărul, spiritul și frumusețea cărții. Pentru a familiariza cititorul cu sensul alegoriei politice și satirice, istoricul parcurge detaliat, cu mare amănunțime, antecedentele luptei pentru domnie dintre Mihalachi Racoviță și foștii săi cumnați, Antioh și Dimitrie, frații cantemirești.

Iorga nu uită intensa activitate religioasă din această epocă. Se amintește de *Biblia* de la 1688, opera Grecenilor, ca de un moment important în consolidarea limbii române, activitatea mitropolitului Antim Ivireanul, ale cărui *Didahii* relevă experiența autorului, sentimentele sale îmbinate cu o erudiție migăloasă de teolog.

În privința celorlalte perioade de cultură, o atenție deosebită este acordată începuturilor poeziei românești atât în Principate cât și în Ardeal, precum și laborioasei activități a Școlii Ardelene. În zorii poeziei românești Iorga pare a găsi bogatul izvor al poeziei populare, specificul ei fiind reliefat printr-o anumită mobilitate a formei și tematicii. Pentru ca dizertația teoretică să fie bine argumentată, istoricul trece în revistă unele creații de acest fel surprinse în literatura timpului, fără a uita citatele atât de necesare și edificatoare. Apar astfel: *Istoria ce au scos Domnilor și boierilor* de la sfârșitul cronicii lui Ienachi Kogălniceanu, câteva cântece la moartea lui Grigore Alexandru Ghica, o poezie epică ce cântă pe Mihai Viteazul, datând de prin secolul al XVIII-lea și cântece haiducești, foarte prețuite de autor.

În cercetarea creației poetice cărturărești de început, Iorga se ocupă mai întâi de Ardeal datorită bogăției creațiilor în aceste locuri comparat cu Principatele. Un alt motiv este că în Principate se cultiva numai genul poeziei ușoare, de salon, ce se adresa numai categoriilor

sociale avute, pe când în Ardeal creaţiile unui Barac sau Aaron se adresează întregii suflări româneşti. Iorga tratează în primul rând doi poeţi care au prelucrat, imitând în mare parte, o sumă de povestiri poetice răspândite în apus şi care, utilizând o formă cu totul nepretenţioasă, au meritul de a fi atras masa largă a românilor. Este vorba de Vasile Aaron şi de Ioan Barac. Dar, "cel mai viguros dintre poeţii ardeleni" este considerat Ion Budai-Deleanu. Sunt amintite: *Ţiganiada*, *Trei Viteji* şi *Muntenii sau fraţii de gemene* ca opere de căpătâi ale poetului. Istoricul literar nu uită efortul poetului de a deschide o cale nouă în poezia românească creând asemeni unor Homer, Tassoni sau Voltaire.

Poezia din Principate este surprinsă prin opera Văcăreştilor, a lui Mumuleanu sau Prale sau Costache Conachi. În mare parte, Iorga obiectează asupra caracterului ocazional, artificial, lipsit de profunzime al producţiilor poetice din Principate. Criticul, obiectiv, nu lasă deoparte însă scânteia de talent a lui Ienăchiţă Văcărescu sau uşurinţa cu care versifică un Costache Conachi, de pildă, după cum nu neglijează curentul nou introdus în cultura noastră prin Gheorghe Asachi şi Gheorghe Lazăr. La aceştia din urmă istoricul literar salută contribuţiile susţinute pentru edificarea unui învăţământ public în limba naţională, sau efortul de a elimina împrumuturile străine din limbă, ridicarea spirituală a poporului printr-o cultură generală şi serioasă.

Şcoala Ardeleană îşi are un capitol distinct în lucrarea lui Nicolae Iorga. În primul rând remarcăm faptul că la fiecare reprezentant al şcolii întâlnim o întinsă fişă biografică, mai înainte de-a lua cunoştinţă de activitatea lor literară. Aceasta din urmă apare văzută în special din perspectiva criticului. Primul este analizat Samuil Micu, Iorga subliniind noutatea planului la *Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor*, faptul că autorul este bine orientat în literatura istorică lucrarea sa cuprinzând o întinsă documentaţie: Grigore Ureche, Misail Călugărul, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino şi încercând apoi să facă o succintă prezentare a lucrării pe capitole pentru a sugera faptul că execuţia nu-i la înălţimea planului total.

La Gheorghe Şincai întâlnim ca opere principale: *Principia*

linguae latinae, *Bucoavna*, cu litere latine, cu titlu roman şi german, cuprinzând şi reguli ortografice şi sfaturi ("povăţuiri"), *Catehismul*, *Îndreptare către aritmetică*, pentru şcolile normale româneşti şi *Chronicon Daco-Romanorum sive Valachorum* privit de Iorga ca un "admirabil repertoriu, o culegere de izvoare din cele mai îmbelşugate, la cari se recurge încă astăzi şi se va recurge încă multă vreme. Şincai dă o informaţie judicioasă şi exactă, are putere şi siguranţă în judecată şi este modern.

Ultimul reprezentant al Şcolii Ardelene, Petru Maior, atrage atenţia autorului prin *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*. Se arată aspectul oarecum provizoriu şi grăbit al redactării, faptul că Maior n-are gustul naraţiunilor, stilul său fiind eminamente ştiinţific. "La dânsul subiectul se desface într-o serie de probleme, pe cari le discută pe rând, cu convingere şi căldură, ajungând totdeauna la concluzii măgulitoare pentru poporul său, cele mai potrivite cu interesele lui.

Îmbinând în mod fericit cerinţele criticului cu cele ale istoricului, lucrarea lui Nicolae Iorga rămâne un important şi uneori indispensabil ghid pentru cercetătorul începuturilor literare şi culturale de la noi. Astfel, se poate spune foarte bine că, prin rolul jucat în epocă, **Istoria literaturii române în secolul XVIII** a făcut din autorul ei "un mare pedagog literar, care ştie să convingă şi să îndemne la fapte pe măsură prin patosul său polemic, prin profetismul etic, prin portretele sale demne de pana unui Plutarh" (G.Munteanu în N.Iorga, istoric literar, din revista *Contemporanul*, 1965). Şi, de altfel, meritele lui în acest domeniu sunt incontestabile. "Practicând o critică culturală, în strânsă legătură cu epoca şi factorii formativi ai unei personalităţi, Iorga organizează şi ierarhizează un material vast, prin caracterizări ample şi comprehensive, dând istoriei literare criteriile ştiinţifice de care avea nevoie, şi punând bazele unei discipline pe care a ilustrat-o cu strălucire. Iorga este, şi în acest domeniu, un ctitor, creatorul istoriei culturale româneşti pe care o domină prin lărgimea orizontului şi ideaţia sa fulgurantă".

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE VECHI

de Nicolae Cartojan

Istoria literaturii române vechi este o operă importantă din cel puţin două puncte de vedere: marchează perioada de maturitate a unui cercetător literar şi în acelaşi timp inaugurează apariţia unui nou domeniu de investigaţie - literatura veche - stabilind un cadru riguros şi sistematic de desfăşurare a observaţiilor critice. Cartea, tipărită în 1940 este operă de maturitate, ea urmărind evoluţia literaturii române de la origini până la epoca lui Dimitrie Cantemir, oprindu-se la studierea Stolnicului Constantin Cantacuzino. Deşi studii esenţiale nu existau, se acumulase totuşi o mare bogăţie şi diversitate de informaţii, pe care Cartojan are marele merit de a le fi sistematizat şi ordonat, acordând ponderea cuvenită personalităţilor şi rectificând erorile comise până atunci. Autorul introduce dezvoltarea literaturii române vechi în contextul cultural al Europei sud-estice, bazându-se pe informaţii preluate din traduceri, pe care însă le-a selectat cu priceperea cunoscătorului.

La nivelul informaţiei propriu-zise, Cartojan nu aduce nimic nou în cartea sa, dar abordează metoda comparativă, accentuând universalitatea literaturii române vechi, prin raportarea la literaturile romanice pe de o parte şi la cele din fondul de cultură slavo-bizantin pe de altă parte. Însăşi geneza literaturii române este pusă sub semnul întâlnirii a două mari sfere de influenţă - occidentul latin şi occidentul bizantino-slav. Intrarea în cultura bizantino slavă se face fireşte prin intermediul religiei, pentru ca în decursul timpului să se ajungă la ceea ce Cartojan numeşte "suflet românesc în limba slavă", referindu-se la literatura religioasă reprezentată prin Filotei, Ţamblac, Vasile episcopul de la Roman al lui Ştefan cel Mare şi Eustratie, dar şi la istoriografia slavonă din Moldova (cronica lui Ştefan cel Mare în două versiuni - germană şi seria slavonească, letopiseţul de la Bistriţa, letopiseţul de la

Putna şi cei trei călugări cronicari: Macarie, Eftimie, Azarie), precum şi la *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Constrâns fiind de însuşi caracterul literaturii vechi, Cartojan nu se limitează la o abordare strictă a problemelor legate de domeniul literaturii, ci îşi extinde cercetările la contextul cultural mai larg al epocii, expunând orientările religioase care au influenţat ideologic literatura (mişcarea husită, luteranismul) sau făcând excursuri în dezvoltarea culturală şi chiar industrială pe un plan mai larg (în capitolul referitor la introducerea tiparului în Ţările Româneşti).

Deşi abordarea sa este istorică, autorul are un veritabil comportament de critic literar. Discerne cu rigoare între istorie şi literatură, atunci când analizează texte cu un caracter primordial religios (*Psaltirea Şcheiană, Codicele Voroneţean, Psaltirea Voroneţeană, Psaltirea Hurmuzachi*) sau istoric (lucrările de istoriografie din Ţara Românească: *Viaţa şi traiul sfântului Nifon, Cronica lui Mihai Viteazul*). El nu porneşte pur şi simplu de la presupoziţia caracterului lor literar, ci îl demonstrează, cu criterii clare de literaturitate. Astfel, la Nicolae Cartojan nu mai există prejudecata identităţii între cultura română veche şi literatura română veche, domenii ca: istoria sau religia nu mai sunt subordonate într-o perspectivă literară. Criteriile acestei distincţii fac oarecum parte din preistoria cărţii, parţial se bazează pe informaţiile şi consideraţiile lansate de predecesori, dar ele se constituie la nivelul anumitor capitole şi prin studierea limbii, studiu care depăşeşte sfera unei investigaţii de istoria limbii, semănând uneori cu adevărate comentarii stilistice.

Există, desigur, şi un caracter didactic al cărţii, care presupune o anumită accesibilitate şi simplitate a expunerii, o rezumare suficient de detaliată a operelor şi urmărirea autenticităţii diverselor paternităţi. Cel mai mare merit al lui Cartojan este însă acela de a introduce analiza. În capitolele referitoare la perioade culturale însemnate, autorul recurge la prezentarea - în parte - a scriitorului. Procedura sa obişnuită se bazează pe o critică biografică - face deci incursiuni în biografia esenţială a scriitorului - condiţie impusă oarecum de însăşi natura lucrării sale (**Istorie a literaturii române vechi**), apoi trece la analiza operei. În

prezentarea biografică, Cartojan porneşte de la premiza unei legături indisociabile individ-mediu, urmărind aşadar factorii sociali şi culturali care puteau contribui la formarea personalităţii scriitorului. Astfel, opera lui Miron Costin, de pildă, este într-o asemenea manieră înfăţişată, încât înţelegerea ei nu e posibilă decât pentru cel care a citit şi bogatul studiu biografic cuprinzând date despre copilăria lui Costin în Polonia, despre întoarcerea în Moldova, legăturile cu polonii, pribegia în Polonia şi în cele din urmă conflictul cu Constantin Cantemir. Numai cunoscând aceste detalii biografice poate fi înţeles sau cel puţin este mai uşor de înţeles caracterul meditativ şi filosofic al poemului *Viaţa lumii*, conceput în contextul unei vremi tulburi şi agitate.

În analiza operei literare propriu-zise, Cartojan este de o modernitate remarcabilă prin tendinţa permanent manifestată de actualizare, de depăşire a unei simple conexiuni text - momentul istoric al producerii lui (mai ales în cazul marilor cronici ale lui Grigore Ureche, Ion Neculce şi Miron Costin), prin accentuarea caracterului de durabilitate a operei literare, care este legată de momenul trecut al apariţiei ei, însă aparţine în egală măsură prezentului şi viitorului. Conştient de emoţia estetică pe care o provoacă opera literară, Cartojan încearcă de fiecare dată să surprindă esenţialul, sursa principală a farmecului unui scriitor. Analiza se încheie cu o serie de comentarii asupra limbii şi elementelor formale, ceea ce a permis cercetătorilor de mai târziu să considere că Nicolae Cartojan abordează în **Istoria...** sa metoda lansoniană (după cea a criticului francez Gustave Lanson), transformând-o însă printr-o participare afectivă, prin implicare simpatetică în expunerea faptelor.

Originalitatea perspectivei lui Cartojan constă în introducerea literaturii populare în contextul mai larg al evoluţiei literaturii române vechi. M.Gaster făcuse acelaşi lucru în *Geschichte der Rumänischen Literatur*, însă într-un mod exclusiv bibliografic şi descriptiv. Cartojan încorporează literatura populară în mod organic în evoluţia literaturii române, urmărind influenţele reciproce cult-popular şi receptarea cărturărească a lecturilor unor cărţi populare. Cercetările ulterioare i-au reproşat lui Cartojan o anumită evitare a precizării unor probleme nerezolvate, a diverselor dispute din istoria literaturii vechi. Este adevărat

că în asemenea cazuri, autorul consideră că obiectivitatea e preferabilă rostirii unui punct de vedere personal, astfel încât preferă să expună majoritatea opiniilor pertinente emise până la el. Nu evită propriu-zis problemele mai delicate. Prezentarea tuturor punctelor de vedere existente nu este un simplu exces de prudenţă sau de rigoare, ci chiar un demers necesar. Astfel, în cazul lui Neagoe Basarab şi al operei sale *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, Cartojan expune toate discuţiile referitoare la paternitatea operei, ceea ce influenţează decisiv înţelegerea şi analizarea acesteia.

Influenţa **Istoriei...** lui Cartojan asupra generaţiilor ulterioare de cercetători este imensă, întrucât ea instituie o nouă metodă şi totodată deschide noi direcţii. Materialul adunat până la el este revalorificat şi îmbogăţit prin accesul mai direct la texte şi prin intermediul ultimelor publicaţii de specialitate. Metoda lui Cartojan face o distincţie netă între condiţie şi analiză, căci astfel se explică listele de bibliografii ataşate la sfârşitul fiecărui capitol. Pe de altă parte, actualitatea lui Nicolae Cartojan provine şi din racordarea pe care autorul singur şi-o face la contextul universal, abordând metode critice consacrate (Gustave Lanson) şi disociind între istorie - cultură şi literatură. Pentru oricare cercetare de azi a literaturii române vechi, indiferent de modernitatea perspectivei ei, **Istoria literaturii române vechi** rămâne lucrarea de referinţă, fie şi numai datorită corpusului de texte pe care le ia în discuţie.

ITINERAR PRINTRE CLASICI
de Paul Cornea

Apărută la Editura Eminescu, în 1984, cartea este o analiză istorico-literară, în spiritul "obiectivităţii şi al bunei-credinţe", a unor etape semnificative în evoluţia fenomenului literar românesc în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, reprezentate prin dramaturgia lui V.Alecsandri, romanul lui N.Filimon şi D.Zamfirescu, prin *Amintiri din copilărie,* capodoperă a creaţiei lui Ion Creangă.

În deschiderea volumului autorul, referindu-se la deosebiri şi interferenţe între critica şi istoria literară, la modelele de analiză a textului literar (în manieră structuralistă sau naratologică din perspectiva criticii intuitive sau hermeneutice) pledează pentru abordarea analizei istorico-literare în receptarea operei artistice, metodă "reînnoită în acord cu achiziţiile recente ale ştiinţelor umane". Profesor universitar, istoric şi critic literar de notorietate, Paul Cornea dezvăluie, în această carte, procesul devenirii artistice a unor creaţii reprezentative din opera lui V.Alecsandri, N.Filimon, I.Creangă şi D.Zamfirescu, dar şi unele aspecte privind receptarea operei celor două spirite enciclopedice din epocă: I.H.Rădulescu şi B.P.Haşdeu.

În primul capitol al cărţii urmăreşte, cu rigoare ştiinţifică şi sensibilitate de artist creator, evoluţia dramaturgiei lui Vasile Alecsandri, de la vodevil şi cânticel comic, la comedie şi dramă istorică, demonstrând originalitatea artei şi rolul educativ al textului dramatic. Insistând asupra pasiunii pentru teatru încă din vremea studiilor la Paris, autorul detaliază efortul lui Alecsandri în direcţia creării repertoriului naţional şi original, susţinând că modelele franceze, resimţite în lucrările de început, au fost integrate într-o nouă structură artistică, într-o "operă organică, unitară ca viziune, metodă şi stil", înscrisă "în sfera creaţiei originale". Preluând în 1840, împreună cu M.Kogălniceanu şi C.Negruzzi,

conducerea Teartului Naţional din Iaşi, Alecsandri avea să înfrunte invazia de traduceri ieftine, prostul gust al publicului şi diletantismul actorilor. În această confruntare, spune Paul Cornea, Alecsandri va izbândi prin crearea unui repertoriu original, în care cronica unor moravuri sociale şi politice era turnată în straiele unui comic uşor, fiind considerat, după apariţia celor două Chiriţe *(Cucoana Chiriţa la Iaşi şi Cucoana Chiriţa în provincie)*, drept principal autor dramatic al vremii. Dacă urmărim universul creaţiei dramatice a lui Alecsandri, de la prima piesă - *Farmazonul din Hârlău*, până la *Sânziana şi Pepelea*, surprindem diversitatea speciilor caracteristice genului: vodeviluri, comedii, drame, canţonete comice, scenete, operete şi feerie. Observând că vodevilul reprezintă principala opţiune a producţiei dramatice a lui Alecsandri, criticul e de părere că bardul de la Mirceşti cucereşte prin atmosfera de umor jovial, de şagă şi cordialitate, prin deschiderea spre actualitate, creind iluzia veridicităţii, ca "într-un album de stampe". Operele din creaţia dramatică a lui Alecsandri sunt o cronică a unei lumi, cu mentalitate şi moravuri specifice, cu eroi reprezentativi, dezvăluind originalitatea viziunii artistice a scriitorului. Cu *Iorgu de la Sadagura* (1844) Alecsandri obţine primul mare succes dramatic. Cel de-al doilea succes memorabil îl constituie piesă *Iaşii în carnaval* (1845), prin "adânca intuiţie a scenei, printr-o acţiune bine închegată care se desfăşoară alert; prin profilul firesc al personajelor". "Cele două *Chiriţe* potenţează la o treaptă superioară însuşirile talentului lui Alecsandri", creind o comedie de moravuri şi de caracter. Interpretarea textului literar scoate în evidenţă capacitatea scriitorului de a crea o tipologie puternică (Chiriţa - o boieroaică otrăvită de vanitatea rangurilor sociale, amatoare de aventuri amoroase, o provincială cu "un fond solid de mitocănie"; Bârzoi - iniţiat în moravurile venale, moştenite de la fanarioţi).

Istoricul şi criticul literar P.Cornea observă în evoluţia teatrului lui Alecsandri o nouă etapă marcată de trecerea de la anecdotă la satiric, de la farsă la comedie. În primele drame istorice: *Despot Vodă* (1879), *Fântâna Blanduziei* (1883), *Ovidiu* (1884), Alecsandri pune bazele, alături de B.P.Haşdeu, teatrului istoric naţional, în care va excela, mai târziu, B.Delavrancea. Interpretând pe larg conflictul dramatic şi arta

creării personajelor, mai ales a lui Despot Vodă, construit din lumini şi umbre, criticul subliniază caracterul romantic al dramei susţinut de evoluţia şi contrastul dintre personaje, de peripeţii bizare şi lovituri de teatru, de un amestec de tragic şi grotesc, de "prometeism şi vulgaritate, de virtute sublimă şi viciu infernal". Autorul acestei cărţi identifică similitudini între situaţii şi personaje din drama lui Alecsandri şi creaţii din literatura universală ("Despot e un idealist din familia lui Don Carlos sau Egmont). Celelalte drame sunt inspirate din lumea antichităţii latine, iar meritul mare al autorului constă în capacitatea de a oferi o imagine unitară, "rotundă, fin modelată a lumii de armonie şi plenitudine a clasicităţii", mai ales în *Fântâna Blanduziei*.

Se desprinde clar din lectura acestui capitol, rolul lui Alecsandri ca întemeietor al dramaturgiei naţionale, ca un precursor de mare anvergură al comediei lui Caragiale. Rapsod al marilor evenimente din epoca sa, "cap al poeziei" în generaţia paşoptistă, prozator de marcă, părinte al dramaturgiei româneşti, V.Alecsandri reprezintă dimensiunea exemplară a noţiunii de poet naţional, de pedagog al neamului nostru.

Desfăşurată într-un spaţiu de 45 de pagini analiza la romanul *Ciocoii vechi şi noi* de N.Filimon este impresionantă prin perspectiva abordării şi profunzimea comentariului. Referirile sumare la încercările de roman până la apariţia operei lui N.Filimon, argumentează firesc ideea cunoscută că *Ciocoii vechi şi noi* este primul nostru roman, întemeiat după rigorile speciei. Înscrierea operei în datele curentului realist universal este susţinută prin tematică, tipologie şi construcţie epică. Cursa lui Dinu Păturică spre parvenire, arivismul acestuia, amintesc de lumea oglindită de Balzac, părintele realismului în literatura universală, de eroii lui Stendhal etc. Criticul insistă, la început, asupra asemănărilor şi deosebirilor dintre eroul lui Filimon şi alţi arivişti din literatura română (Tănase Scatiu din romanul lui D.Zamfirescu) şi din literatura universală (Rastignac, Julien Sorel).

Sub titlul simbolic: **Manicheismul sistemului de personaje** autorul acestei cărţi analizează cu minuţiozitate mecanismul de construcţie a personajelor, aşezate în cupluri antitetice: 1 - maleficii, 2 - angelicii, susţinând evoluţia destinelor cu fapte, întâmplări, atitudini

şi gesturi semnificative. Personajele malefice: Dinu Păturică, Andronache Tuzluc, Kera Duduca, Chir Costea Chioru, identifică un tablou veridic al epocii fanariote, în care corupţia generalizată constituie însăşi temelia societăţii. Prin viclenie şi prefăcătorie, furtişag şi excrocherie aceşti parveniţi urcă treptele şi rangurile sociale. Moartea lor (Dinu Păturică în Ocna părăsită, Duduca aruncată în Dunăre, Costea Chiorul ţintuit în piaţa publică) sancţionează drastic impostura şi cinismul. În continuare, Paul Cornea face referiri pertinente la calitatea romanului ca document al epocii, din punct de vedere istoric, social, cultural şi artistic.

Ceea ce ni se pare deosebit de important în analiza romanului sunt fragmentele de interpretare a romanului ca artă, unite simbolic sub titlul funcţiile discursului meta-textual şi ale discursurilor de escortă. Referindu-se la relaţia dintre povestire şi discurs în textul romanesc, la perspectiva relatării la persoana a III-a, din unghiul autorului omniscient, la trecerea de la stilul direct al cronicii, la stilul romanului, criticul remarcă două tipuri de construcţie naratorială: a) "discursuri de escortă" -*Dedicaţia* şi *Prologul* (adevărate fiziologii ale ciocoiului, un portret al personajului tipic, creionat în maniera pamfletului); b) discursul meta-textual "care însoţeşte şi se interferează cu povestirea pe întregul parcurs al romanului". Între funcţiile multiple ale discursului meta-textual, autorul remarcă necesitatea prezenţei autorului în dirijarea intrigii sau în trecerea de la registrul epic la cel descriptiv, şi intervine ca expert în informaţii asupra epocii fanariote, comentează şi creează digresiuni de natură filosofică. Discursul auctorial, conchide criticul, tinde să asigure continuitatea narativă şi să controleze lectura, căci "N.Filimon îşi asumă regia spectacolului, distribuie rolurile, le întrerupe sau le schimbă după voie, îşi impune dictatura asupra personajelor, se manifestă ca un romancier "doric" după clasificarea lui N.Manolescu". În finalul studiului autorul precizează că *Ciocoii vechi şi noi* este un roman realist, istoric şi social, un moment de izbândă şi legitimitate a romanului românesc,

Capitolul intitulat **Amintiri din copilărie - între fabulă şi istorie** aduce o nouă viziune asupra operei marelui povestitor Ion Creangă, subliniind faptul că nu este doar un roman autobiografic, ci "reconstituie

mitul copilăriei ca stare de natură, ca voie bună, candoare, transparenţă, exuberanţă nestăvilită", fiind o "falsă autobiografie, o povestire convertită în poveste, o fuziune a realului şi fabulosului". Referindu-se, în detaliu, la aspecte caracteristice de evocare a copilăriei lui Nică, autorul studiului conchide, preluând ideea lui Călinescu, "Ceea ce zugrăveşte Creangă nu e copilul în determinarea lui concretă, ci copilăria ca arhetip, ca ilustrare prototipică a unei existenţe de zburdălnicie, iresponsabilitate, candoare şi voioşie permanentă". Se afirmă în continuare că în viziunea lui Creangă "Copilăria nu e o etapă a existenţei, strict determinată fiziologic şi psihic, ci o calitate a vieţii, ea denumeşte un mod de a fi şi nu doar un timp al Fiinţei". Criticul observă, de altfel, o anume doză de "copilărie" la toate personajele, concretizată în bucuria lor de a trăi, în seninătatea şi predispoziţia lor spre ludic.

Precizând că *Amintirile...* zugrăvesc o lume aflată la graniţa dintre istorie şi fabulă, dintre real şi fabulos, criticul accentuează ideea că întâmplările se petrec într-un timp incert, nedefinit, pe vremea aceea, într-o lume încărcată de mit şi legendă. Satul românesc, evocat de Creangă, pare a fi situat, în opinia criticului, într-o "ordine statornică şi ritualizată", într-un "timp care are răbdare", refăcând "mitul binefacerii stării de natură". Mentalitatea oamenilor este guvernată de datină şi tradiţie, de rânduieli împământenite, de înţelepciune colectivă, transmisă din generaţie în generaţie. Format la şcoala erudiţiei folclorice, Creangă are conştiinţa rădăcinii, a satului-matcă, al durerii despărţirii de sat. Trimiterea la Iaşi ca să urmeze cursurile seminarului de la Socola, înseamnă pentru Nică o catastrofă ("surghiun, a dracului pomană").

Insitând asupra fuziunii realului cu fabulosul în *Amintiri...*, criticul susţine că e posibilă concentrarea acestor categorii estetice doar sub semnul construcţiei epice la dimensiunile unui "specacol", cu valoare simbolică. În acest sens, umorul din opera lui Creangă, bazat pe jovialitate şi bună-dispoziţie, uneori ironic, dar nu satiric, dilată proporţiile realului. Dar râsul din opera marelui povestitor "îmbină o înţelegere profundă pentru firea umană, inerent supusă păcatelor şi greşelilor, cu disponibilitatea spre haz şi voioşie, proprie omului sănătos, echilibrat". Autorul studiului este de părere că secretul farmecului

Amintirilor... stă "în acordul oamenilor cu natura, cu istoria şi cu ei înşişi". Generalizând datele demersului critic, Paul Cornea vede în Ion Creangă "pictorul incomparabil al unei umanităţi", creatorul "epicului transfigurat de o viziune arcadică".

Studiul despre romanul lui Duiliu Zamfirescu, în speţă despre *Viaţa la ţară*, se deschide cu o sinteză a părerilor autorului despre roman, desprinse din corespondenţa cu Titu Maiorescu şi cu Iacob Negruzzi sau din alte scrieri şi note, în care Duiliu Zamfirescu creează o profesiune de credinţă realistă. Creatorul ciclului Comăneştenilor pledează pentru obiectivitate şi autenticitate în roman, căci problema romanului nu e "arta de a scrie, ci arta de a spune, nu stilizarea frazei, ci capacitatea de a fi verosimil, de a şti să spui lucruri posibile". Criticul alege spre analiză doar primul roman din Ciclul Comăneştenilor. *Viaţa la ţară* - cel care va rezista în timp prin valoare estetică. După ce îl aliniază la celelalte romane ale Ciclului, autorul reţine liniile de forţă ale prozei lui Duiliu Zamfirescu, remarcând-o ca pe un moment de referinţă în evoluţia romanului realist românesc şi ca pe o carte de anticipaţie a romanului rebrenian.

În alte studii criticul pune în evidenţă valoarea documentară şi artistică a unor scrisori şi articole apărute în presă, în proiectarea unor destine literare ca: I.H.Rădulescu, B.P.Haşdeu şi Iulia Haşdeu. Remarcăm în aceste studii rigoarea ştiinţifică în selecţia materialului faptic şi în argumentarea ipotezelor, precum şi nuanţarea expresiei. Aici, ca şi în întreaga carte, criticul şi istoricul literar este însoţit de artist, tentat să creeze o atmosferă colocvială, în care cititorul să pătrundă cu sentimentul că este parte dintr-un adevărat festin spiritual. Cartea lui Paul Cornea este o pertinentă lucrare ştiinţifică şi un exemplar ghid metodic în receptarea textului literar.



LEPTURARIUL ROMÂNESC
de Aron Pumnul

La 1862, când publică, la Viena, primul din cele şase volume ale acestei cărţi, Aron Pumnul trecuse de 44 de ani. În 1865, când publică ultimul volum, mai are de trăit un singur an până când elevii săi gimnazişti îi vor aşterne pe mormânt *Lăcrămioarele învăţăceilor,* între care se află şi poezia *La moartea lui Aron Pumnul* de Mihai Eminescu. Cartea, care este de fapt prima tentativă semnificativă de realizare a unei mari istorii a literaturii române, cuprinde 2020 de pagini destinate pregătirii şcolare a elevilor din clasele gimnaziale "de jos şi de sus". Ea încununează opera didactică şi literară a marelui patriot, născut în Cuciulata Făgăraşului, cu studii temeinice la Blaj, la Cluj şi la Viena, profesor de filosofie la Blaj, apoi de limba română la Cernăuţi, unde va rămâne până la moarte, îndurând cumplitul surghiun la care l-au constrâns autorităţile ungare după Revoluţia de la 1848 din Transilvania. În biografia autorului această sinteză monumentală încununează efortul unei vieţi de trudă neîntreruptă, când omul se vedea obligat să-şi pregătească prin propriul efort de documentare, de sistematizare şi de redactare

instrumentele didactice de lucru. Operă capitală a profesorului, a cărturarului, **Lepturariul românesc** este totodată o carte de căpătâi pentru istoria învăţământului românesc din veacul trecut. Ea continuă studiile sale de filosofie (din păcate pierdute), de limbă (*Grammatik der rumänischen Sprache für Mittelschulen, Neatârnarea limbii româneşti*), de istorie (*Privire fugitivă asupra istoriei românilor şi romanilor*) şi de literatură naţională (*Convorbire între un tată şi-ntre fiul lui asupra limbei şi literelor româneşti, Curs de literatură românească, Forma den afară a poeziei române*). Din păcate, viziunea etimologistă şi latinismul exagerat au atras asupra operei sale nu numai criticile îndreptăţite ale urmaşilor, dar, până la urmă, înseşi eliminarea ei din panteonul culturii române, ceea ce nu poate fi decât o imensă nedreptate, mai grea decât marile nedreptăţi pe care a trebuit să le îndure într-o viaţă constrânsă la toate privaţiunile exilului politic de care a avut parte ca luptător pentru drepturile naţiunii române.

Lepturariul românesc este organizat în 4 tomuri consacrate studiului literaturii române în clasele I-a şi a II-a (tomul 1), a III-a (tomul 2, partea I-a), a IV-a (tomul 2, partea a II-a), a V-a şi a VI-a (tomul 3), a VII-a (tomul 4, partea I-a) şi a VIII-a (tomul 4, partea a II-a), potrivit cu viziunea sa asupra sistemului de pregătire pe două cicluri gimnaziale (clasele de jos : I - IV) şi clasele de sus : V VIII).

Primele două tomuri, destinate cursului inferior, sunt concepute sub forma unor antologii de texte reprezentative pentru obiectivele educaţiei şcolare sintetizate de autor: formarea conştiinţei naţionale, promovarea valorilor morale, dezvoltarea orizontului de cultură generală, cu accent concentrat pe universul antichităţii.

Sunt înserate povestiri culese din diferiţi autori, care oglindesc aspecte de viaţă istorică, începând cu întâmplările despre daci şi romani, despre luptele strămoşilor noştri cu Darius al lui Istaspe, cel care a venit şi-n ţara noastră de-a cerut pământ şi apă (după Herodot), despre viaţa lui Zalmoxis, despre Sarmis şi luptele geţilor săi cu Alexandru Macedon, despre luptele dintre Dromichete şi Lisimah, urmaşul lui Alexandru cel Mare (**Câteva întâmplări scoase din istoria patriei române**), pagini emoţionante despre pământul patriei (**Pământul naşterii**), despre legendele ei nemuritoare, despre limbă, neam şi legea strămoşească.

Urmărind să formeze o imagine integrală a neamului românesc Aron Pumnul introduce în sistemul lecturilor schiţe cuprinzând difuziunea geografică a neamului românesc risipit sub împărăţii şi sub organizaţii de stat străine, însă unitar prin caracterele fundamentale, prin origine, prin limbă şi cultură, prin tradiţiile şi datinile specifice: **Românii din Elveţia, Moravia şi Polonia, Românii din Istria, Românii din Ano-Blachia (adică din Tesalia, Epir şi Macedonia, din Munţii Pindului şi de pe terasele Olimpului).** În asemenea scrieri, copiate după *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, se insistă asupra regiunilor locuite de români, se arată localităţile în jurul cărora s-au grupat, centrele lor de cultură, numărul lor după statistici recunoscute, numele sub care sunt identificaţi, religia lor de azi şi câteva opere spirituale mai de seamă, fără a se omite evoluţia istorică a fiecărui grup.

Secvenţele consacrate educaţiei morale sunt ilustrate pe scrieri de Donici (*Fabule*), Asachi (*Pionul sau Ceahlăul*), Gr. Alexandrescu şi Vasile Alecsandri (*Legende istorice*), ceea ce indică gust sigur şi un bun mediu al valorilor literare. Nu mai puţin semnificativă este şi concepţia sa cu privire la aprofundarea ideilor legate de originea neamului românesc, dimensiune pe care Aron Pumnul ţinteşte să o inducă nu prin câteva propoziţii abstracte, ci prin povestiri în măsură să o fixeze în forme durabile. Avem astfel în **Lepturariul** marelui cărturar şi pedagog scrieri ilustrative despre **Zeii romanilor, Gladiatorii romani, Circul roman, Saturnaliile, Pieirea unor cetăţi înghiţite de lava vulcanilor (Herculanum, Pompei), Îmbrăcămintea romană, Casa romană**, apoi despre **Oracolul de la Delphi, Jocurile sărbătoreşti ale grecilor** şi **Cauza războiului troian**. Nu lipsesc nici evocările unor vetre de cultură universale, în care memoria românilor este implicată atât de adânc (**Datinile şi constituţiunile vechilor egipteni, Ieroglifele egiptene, Peşterile din muntele Elora (lucrate de puteri supraomeneşti, adevărate expresii ale vremii uriaşilor, de dinainte de războiul cerului), Templul din Memfis (expresie a aceluiaşi stil gigantic, din vremile străvechi legendare)** . După cum nu lipsesc nici evocările unor vetre străvechi de civilizaţie de pe teritoriul patriei noastre, cum ar fi cele de la Sarmizegetusa (**Vecinătăţi din Ardeal**), sau de la Herculane (**Băile Mehadiei**)., în universul cărora sunt intercalate coincidenţe şi

simboluri care argumentează despre unitatea istorică a culturii neamului românesc (vezi, de pildă, emblematica taurului/ bourului în Beoţia şi în Moldova, ilustrată în lectura **Însemnele Moldovei**).

Un interes masiv, sistematic este acordat în spaţiul **Lepturariului** panteonului antic. Un articol special, de Gavril Munteanu este preluat, ca şi alte texte, după manualul gimnazial al profesorului din Braşov. În acesta sunt rememorate zeităţile păgâne Gia (Tera) şi Uranus (Cerul), împreună cu Titanii şi Giganţii, fii lor prinşi într-un război fantastic pentru supremaţie, în care Cronos îşi ucide părintele, după care plămădeşte noua generaţie de zei: cele trei fiice Hestia, Dimeter şi Ira - Junone şi pe cei trei feciori divini: Hadis, Posidon şi Zeus, care îşi suprimă şi ei părinţii, pentru a împărţi între ei regiunile lumii, şi, desigur, pentru a perpetua o nouă generaţie de divinităţi, organizate de data aceasta mai aplicat, la nivelul universului terestru: cu Hera, Tihe, Nemesis, Temis, cele nouă muze, apoi graţiile şi horele ş.c.l., ca zeităţi din ordinea inferioară (**Originea zeităţilor păgâne**).

Un adevărat curs global de mitologie celestă este reprodus în **Lepturariu** după studiile cărturarului bănăţean Damaschin Bojincă, prin care se pune la îndemâna învăţăceilor o informaţie captivantă, în acelaşi timp bine organizată ştiinţific, cu privire la problematica panteonului antic din lumea greco-latină în care este aşezat cu temeinicie şi universul spiritual al strămoşilor noştri. Aceasta face din **Lepturariu**, în pofida limitelor sale intens mediatizate, o carte de căpătâi, totodată o bibliotecă fascinantă de spiritualitate românească, la care sufletul tânărului învăţăcel Mihai Eminescu s-a adăpat cu însetare. Trebuie să asociem acestor cadre de cultură clasică mirifice serii de corespondenţe transcrise în paginile **Lepturariului** pe tema simbolismului plantelor, o temă de interes enorm în poetica modernă universală, dar nu numai în poetica lumii, desigur. Astfel, sunt identificate reţetarii întregi cu privire la simbolismul vegetal, în care găsim relaţii esenţiale despre cedrul Libanului, despre dafin sau laur, cu ceremoniile sale triumfale, despre mirt, ca plantă a Afroditei şi despre pinul lui Dionysos , despre ciprisul consacrat lui Apollo, cu care se încingeau frunţile celor destinaţi nemuririi (vezi "Cu cipru verde-ncinge aură fruntea ta", în *La mormântul lui Aron*

Pumnul de Mihai Eminescu), despre smochin şi despre dud, despre migdal, rodiu, măr, nuc, mac ş.a.m.d, despre crin, anemonă şi şofran, dar şi despre ceapă şi usturoi, precum şi despre diferite legume necurate, cum ar fi bobul.

Tomurile destinate cursului superior liceal conţin o primă tentativă de organizare a istoriei literaturii române de la cronicari până la 1834. Ea se deschide cu *Cronica* lui Huru, cancelarul lui Dragoş, domnul Moldovei, unde tinerii învăţăcei sunt avizaţi asupra suferinţelor poporului român de dinaintea constituirii lor în imperiul lui Petru şi Asan. Epoca marilor cronicari este reprezentată de Coresi, Popa Ioan din Vinţ, de mitropoliţii Varlaam şi Dosoftei, în continuare de Mihai Halici, Grigore Ureche, Miron Costin şi Ion Neculce, de Radu Popescu şi Radu Greceanu, de Dimitrie Cantemir, acest prinţ ales al culturii europene.

Începuturile literaturii moderne sunt ilustrate prin nume ca Iancu Văcărescu, Ion Barac, Paris Mumuleanu, Vasile Aron, Daniel Scavinschi, Antioh Cantemir, Vasile Cârlova, Şcoala Ardeleană este reprezentată prin Petru Maior, Samuel Micu şi Gheorghe Şincai, reţin atenţia, între alţii, D.Ţichindeal, Gheorghe Lazăr, C.Conachi, Al.Beldiman, după aceea Al.Donici, I. H.Rădulescu, Gr.Alexandrescu, C.Bolliac, D.Bolintineanu, fără a fi omişi Gh.Bariţ, V.Alecsandri, Aron Densuşianu sau Iacob Mureşanu. Sunt citaţi Constantin Aristia şi Moise Soranul de la Haţeg, pentru traducerile lor din *Iliada* şi *Eneida*. Andrei Mureşanu este numit "poetul filosof al românilor ardeleni", "unul dintre cei mai însemnaţi bărbaţi ai naţiunii române", care "s-a jertfit cu totul pentru luminarea naţiunii sale şi deşteptarea ei", "a făcut să se deştepte în români conştiinţa despre demnitatea naţională şi datoria de a o apăra chiar şi cu viaţa", din care cauză '"numele lui va fi pururea nedezlipit de renaşterea românilor şi serbat în toate serbările naţional'". Opera lui, şi nu numele "bine sunător", cum crede G.Călinescu, reprezentată în **Lepturar** prin poezia *Glasul unui român* (nu *Deşteaptă-te, române*, deoarece cunoscutul imn al românilor era interzis în imperiile vremii), operă caracterizată prin termeni atât de expresivi pentru entuziasmul juvenil, explică mai bine de ce Eminescu i-a acordat poetului din Braşov

un spaţiu atât de important în gândirea sa. De altfel, o lectură fără complexe a acestei prime sinteze monumentale poate ilustra astăzi încă multe adevăruri surprinzătoare cu privire la izvoarele culturii eminesciene, după cum ea poate furniza încă destule argumente modelatoare pentru viziunea de mâine a istoriei literaturii române, care ar putea să renunţe la izolarea materiei în interiorul graniţelor de stat, pentru a restitui imaginea creaţiei culturale româneşti integrale, aşa cum este ea prefigurată în viziunea generaţiei lui Aron Pumnul, în conştiinţa marelui dascăl de neam în mod special.

Nu e de mirare că Mihai Eminescu, avizat asupra valorii cărţii şi asupra frumuseţii sale unice, va scrie cu pasiune, în apărarea **Lepturariului**, împotriva lui D. Petrino: "Dacă apoi **Lepturariul** a exagerat în laude asupra unor oameni ce nu mai sunt, cel puţin aceea, mulţi din ei, au fost pionieri perseverenţi ai naţionalităţii şi ai românismului", care, "de nu erau genii, erau cel puţin oameni de o erudiţie vastă aşa precum nu există în capetele junilor noştri dandy". Judecăţile marelui poet sunt, probabil, cea mai sigură legitimare a **Lepturariului** în eternitatea spiritualităţii româneşti.

LIMBA ROMÂNĂ ARTISTICĂ
de Ştefan Munteanu

Lucrare de informare generală, de prezentare a diversităţii şi progresului limbii române în varianta sa beletristică prin alcătuiri stilistice caracteristice unei epoci, unui curent sau unui scriitor, **Limba română artistică** (1991) respinge abordarea unilaterală a textului, caracteristică structuralismului, tematismului, textualismului, curente moderne din critica şi teoria literară, pentru a consolida direcţia tradiţională ce interferează aspectul lexico-semantic cu cel morfo-sintactic în cercetarea operei literare.

Pentru autor limba artistică "este componenta esenţială a creaţiei literare ca expresie a atitudinii şi viziunii scriitorului, determinate de o experienţă şi reflectate în alegerea materialului verbal", identificându-se sinonimic cu stilul individual, cu arta cuvântului.

Studiul **Un deschizător de drumuri: I. Heliade Rădulescu** apreciază efortul scriitorului paşoptist ca "îndrumător şi legiuitor" în consonanţă cu ideile epocii, amintind totodată confuziile ori inovaţiile aberante generate de situarea limbii române între dialectele limbii italiene. Traducând lucrări de gramatică, geografie politică, matematică, logică, Heliade "a creat o limbă a ştiinţelor şi a duhului", iar prin tălmăcirea operelor lui Byron şi Lamartine - "o limbă a inimii sau a simţământului". Ca poet, exploatează verva expresiei populare, oferind un model lui Eminescu, Macedonski, Arghezi. Pe lângă regionalismele munteneşti: schintei, uşure, pâşaşte, recurge la fonetisme şi la termeni caracteristici limbii vechi: lăcuitor, leage, preste, rumpe, la formule tradiţionale de adresare: nea Udrea, bade Udrea, unchiule, tătuţă. Cerând gravitate şi reflexivitate, meditaţiile şi elegiile conţin alături de cuvinte vechi: tărie, heruvim, a zbura, neologisme: firmament, absolut, divin, sublim.

Influența limbii franceze se mai constată în utilizarea gerunziilor acordate: murindul, dorminde, în derivarea cu sufixul -os(-oasă) a neologismelor: undos, amoroasă, în larga întrebuințare a prefixelor re-, în derivare: restrigă, reurcă. De o mare atenție se bucură și neologismul de origine italiană: tempesta, a pasa.

În epopeea neterminată *Michaida* impresionează un adevărat "baroc lingvistic" rezultat prin gruparea laolaltă a cuvintelor din izvoare diverse: limba populară, limba latină, limba franceză, limba italiană, plăsmuiri proprii prin derivare. Tot aici, ca la Homer, epitetul se alipește personajelor spre a le individualiza printr-o trăsătură esențială: pățitul banul Manta, Mihalcea belicosul etc.

Contemporan cu Heliade, V. Alecsandri are merite superioare în limpezirea și fixarea limbii literare naționale, îndeosebi prin volumul de poezii din 1875. Alecsandri "tăpânește tehnica alcătuirii frazelor ample și echilibrate, cu juxtapuneri și apoziții dezvoltate ce conduc spre ritmări armonioase, își alege cu discernământ mijloacele de expresie, diferențiază personajele comediilor prin limbaj, conferă fluiditate, naturalețe și melodicitate textului. Termenilor limbajului comun, bardul le asociază cuvinte populare: bătătură, căpiță, clăbuci, hugeag, imaș, dar neologisme uzuale în epocă: amor, armonie, divin, fantasmă, ideal, iluzie, mister, nostalgie, suvenir, ori impuse chiar de el: bizar, favoare, indignare. Mai rare sunt arhaismele: risipuri, mereu (întins, continuu). Numărul impresionant de diminutive, îndeosebi în rimă, este un reflex al limbii populare: mândruliță - drăguliță, lăcrămioara. Dacă în primele volume predomină lexicul de factură populară, diminutivele și neologismele, dacă *Pastelurile* introduc echilibru, armonie și plasticitate, în *Legende* și *Ostașii noștri* epitetele (falnic, triumfal, măreț, maiestuos, sublim) și comparațiile (un cal aprig ca un leu, vine ca un zmeu, trăiește ca șoimul singuratic), definesc "stilul eroic". Câteva epitete (noapte înstelată, negura cea sură, lumina moale) și metafore (ninsoare cu stele, diadem de stele, dulce minune) vor fi preluate și sanctificate de Eminescu.

În **Eminescu și limba poetică a înaintașilor**, Ștefan Munteanu detaliază treptele topirii limbii vechi și înțelepte în forme noi de către poetul nostru nepereche. Relația lui cu înaintașii venerați în *Epigonii* se poate dovedi prin: recurgerea la forme arhaice de plural: cânturi, inime

(Heliade, Alecsandri); introducerea formei perifrastice a mai mult ca perfectului: s-a fost deschis o poartă (la Heliade - n-am fost schimbat, la Bolintineanu - l-am fost visat); elidarea conjuncţiei să de la conjunctiv: vântu-n trestii lin foşnească/ Unduioasa apă sune (*Lacul*); preluarea din limba populară a unor termeni utilizaţi şi de Heliade: promoroacă, răstoacă, zdrumicată; plămădirea de adjective pe baza sufixului -tor (aducător, alungător, absorbitor la Heliade şi la Alecsandri), descălecători, dătători, străbătător; preluarea unor sintagme consacrate: pulbere argintoasă (Bolintineanu), freamătul de frunze, dulce înfiorare (Heliade), regina nopţii (Alecsandri); antepunerea epitetului: cu de-argint aripe, de-aur părul (faţă de duioasă inima mea la Alecsandri şi de-argint ciucuri la Heliade); portretizarea virulentă prin termeni depreciativi: fonfii, flecarii, găgăuţii, guşaţii, ce aminteşte de fabulele lui Heliade şi Grigore Alexandrescu, de satirele şi epistolele lor.
Eminescu adaugă acestor vocabule, procedee, sintagme o perspectivă interioară ori cosmică profundă, o viziune filosofică amplă, tumultul melodic şi zborul fanteziei ce unesc abstractul cu concretul în împerechieri lirice inedite. Căutând să identifice izvoarele strălucirii eterne a expresiei lingvistice sadoveniene, Ştefan Munteanu concluzionează în studiul **Sinonimia lexicală în limba artistică a lui Mihail Sadoveanu**: "Bogăţia limbii lui M. Sadoveanu este rezultatul, în primul rând, al mijloacelor sinonimice cărora artistul li se adresează în scrisul său (...). Scriitorul face apel la sinonimele regionale (...) şi la sinonimele vechi, care-şi păstrează încă forţa de comunicare şi de evocare artistică. Întrebuinţarea lor e dictată de locul şi timpul cărora la aparţin personajele prozatorului, de posibilităţile semantice ale graiului regional, dar şi de intenţia artistului de a da varietate exprimării". Ele pun în lumină caracterul naţional al operei sale.

1.Sinonimele regionale sunt rar întrebuinţate, fiind preferate termenilor comuni atunci când au un plus de expresivitate: cloambă (creangă), vipie (arşiţă).

2.Sinonimele arhaice, aparţinând limbii populare, predomină în operele de evocare istorică: a pofti, a săvârşi, a purcede, a se lepăda.

3.Sinonimia figurată reflectă originalitatea artistică sadoveniană prin crearea de sensuri noi, mai ales pentru a comunica impresii auditive,

muzicale, vizuale sau pentru a cuprinde intensitatea acţiunii şi atitudinea scriitorului ori a personajelor: a fulgera (a lovi brusc, necruţător), a se îmboura (a se năpusti cu putere). Adesea sinonimia figurată este mai expresivă în cadrul unor sintagme - sinonimele frazeologice: a privi - a îmbrăţişa cu ochii, a sfredeli cu ochii, a umbla cu privirea, a scormoni cu privirea, a înţepa cu ochii, a luneca o privire, a trece cu privirea. "Frecvenţa sporită a sinonimului figurat şi frazeologic, mai ales, în locul termenului curent şi propriu (...) merge paralel cu evoluţia artei scriitorului, de la evocarea romantică şi lirică din primele scrieri, la operele de mai târziu, unde precumpăneşte o notă umanistă, desprinsă din tradiţia culturii noastre vechi şi populare şi transpusă stilistic în vorbirea sentenţioasă, ceremonioasă şi înflorită a personajelor". Neologismul apare în paginile autobiografice, lirice sau reflexive, stând în cumpănă cu arhaismele, fără să nască stridenţe.

O cu totul altă sensibilitate artistică dezvăluie în lirica noastră Ion Barbu, aşa după cum dovedeşte prin numeroase argumente studiul **Implicaţii folclorice şi stil ermetic în limba poetică a lui Ion Barbu**. Poezia lui Ion Barbu nu are o structură unitară, Tudor Vianu intuind trei faze ale acesteia: parnasiană, baladesc-balcanică şi ermetică. In etapa parnasiană substantivele: necuprins, cer, boltă, întinderi, larg, pustiuri, pustietăţi însoţite de epitetele vast, etern, somptuos, august conturează un spaţiu infinit şi grandios, iar termenii nord, gheaţă, polar pomenesc nu doar un peisaj boreal, ci şi gândirea vie a poetului ce împinge poezia spre un lirism de factură intelectualistă. "Impresia ce se degajă din aceste versuri este de peisaj mineral grandios, născut din uriaşa-i încremenire, din convulsiunea erelor îndepărtate ale naturii şi amuţit în rocile calcare, în stânca de bazalt, de silex, de granit ori de lut". Etapa baladesco-balcanică aduce note grandioase, pitorescul de bazar, practici magice, elemente de descântec, de colindă, de baladă. "Cuvintele cu rădăcini îndepărtate urcând din structurile adânci ale graiului vechi şi al folclorului" nu mai păstrează sensurile curente, ci se abstractizează pentru a sugera miracolul vieţii şi starea latentă a increatului. Prin etapa ermetică Barbu instaurează o sintaxă personală cu misterioase travestiuri apelând la substantive în dativ ce determină adjective-epitet:cimpoiul veşted luncii, la elipse: Noroasă pata-aceasta de infern, la inversiuni

topice necesare reliefării adjectivului: cercuitorii ochii tăi. Aglomerarea de substantive are ca efect tot esențializarea simbolurilor. Termeni din geometrie așezați în imagini șocante - triunghi tăiat spre lume, con de seară, orga prismei, pătratul zilei, epitete nefamiliare: joc secund, cirezi agreste, zbor invers, sintagme memórabile: și unsuroase liniști se tescuiesc sub cer, un sânge scurt, cu două mustăți adăugite, avalanșa de neologisme fac din pozia lui Ion Barbu "un exercițiu suveran de cunoaștere, practicat ca joc pe a doua treaptă a realității pure".

Studiul **O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga** înregistrează câteva trăsături ale operei poetului din Lancrăm: puritatea lexicală (apar puține ardelenisme:corfă, glie, lămpaș, taină), și arhaisme(leat, ornic, pravilă, veac), rezonanța misterioasă a derivatelor(a dezmărgini, a se dezmira, rariște, zariște, păduratic, umbratic);articularea adjectivului-epitet la sfârșit de vers: "rost să fac de seminţe, de rarele", "zări el adulmecă/ nu apropiatele ci depărtatele"; utilizarea derivatelor cu prefixul ne- pentru a numi zone ascunse (cripticul) și adânci: nepătrunsul, neînțelesurile, nemărginirea, nespusul, necuvântul, precumpănirea prezentului și a viitorului cu timpuri "vii" ale trăirii, larga întrebuințare a verbului în metafore dinamice sau narative și a substantivului cu mare densitate simbolică, solemnizarea și limpezirea clasică a expresiei prin apropierea de unduirea versului popular în ultimele volume.

În volum mai beneficiază de analize stilistice Ion Creangă, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, G. Bacovia - scriitori ce prezintă adevărate momente de cotitură în evoluția limbajului artistic național.

LITERATURA ROMÂNĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

de Ov.S.Crohmălniceanu

Prezență activă în publicistică începând cu anul 1944 când i se înregistrează debutul în *Ecoul*, numele lui Ov.S.Crohmălniceanu se leagă de reviste precum: *Contemporanul*, *Viața Românească*, *Gazeta Literară*, *Lumea* etc.

În domeniul criticii atenția sa se îndreaptă prin excelență spre perioada interbelică. Marilor scriitori: L.Rebreanu, T.Arghezi, L.Blaga le închină monografii critice, iar în 1967 apare cartea de referință legată de aceeași etapă, **Literatura română între cele două războaie mondiale**. La scurtă vreme, autorul revine asupra materialului acestui volum, îl revizuiește, îl îmbogățește și îl structurează pe mari compartimente: proză, poezie, dramaturgie, în trei tomuri, apărând între 1972-1975.

Fie că este vorba despre volumul din 1975, fie despre următoarele, reținem interesul cercetătorului pentru o amplă și riguroasă documentație, în scopul realizării unei critici complexe. Analiza fenomenului cultural-literar se face după metoda viziunii concentrice: "Sunt fixate mai întâi circumstanțele cele mai generale ale epocii, suprastructurile sociale și politice, urmărindu-se apoi direcțiile, grupările și publicațiile mai bine conturate, indivizii și operele lor. Analiza personalităților se face adesea în spirit comparatist, prin racordarea ideilor sau programelor ideologice și estetice la fenomene literare similare de peste hotare, din care decurg sau cu care coincid. Nu sunt evidente angajările de confruntări cu arta plastică, după cum nu lipsesc auxiliarele cercetării literare cum ar fi: filosofia, sociologia, folcloristica etc. Istoricul aduce puncte de vedere inedite, factorul estetic a devenit predominant, lucrarea constituind prima analiză postbelică fără prejudecăț. Claritatea formulării și eleganța sunt evidente".

Volumul din 1967, **Literatura română între cele două războaie mondiale** începe cu un **Cuvânt înainte**, în care autorul dă câteva lămuriri privitoare la planul lucrării. În **Introducere** tratează pe larg "Climatul epocii" în care se intersectează direcţii şi tendinţe dintre cele mai diverse într-un viu dialog al generaţiilor. Iorga, Goga sau Stere "devenind oameni politici, se vor îndepărta, după război, de literatură"; între "directorii de conştiinţă" îşi păstrează o parte din "Veche autoritate" doar Ibrăileanu, "cuvântul hotărâtor în mişcarea literară încep să-l aibă alţi scriitori puţin sau deloc cunoscuţi până atunci: E.Lovinescu, T.Vianu, M.Ralea, G.Călinescu , I.Vinea".

Criticul sistează două tendinţe în epocă, pe de o parte valorificarea originalităţii naţionale, iar pe de altă parte încercarea de depăşire a spiritului provincial, "preocuparea accentuată pentru europeism, pentru descoperirea planurilor universale de afirmare a literaturii noastre".

În acest context apar publicaţii, grupări literare, direcţii literare ca: *Sburătorul*, revistele de avangardă, marcând linii de forţă ale evoluţiei noastre literare la un asemenea nivel artistic încât să fie posibilă sincronizarea ei cu literatura universală. Situată în descendenţa *Semănătorului*, *Gândirea* reafirmă compozantele spiritului nostru tradiţional căruia mentori ca N.Crainic îi adaugă ortodoxismul.

În capitolul **Formule estetice mai largi**, clasicismul, romantismul, realismul, naturalismul, manierismul, Ov.S. Crohmălniceanu pune un accent deosebit asupra realismului care a cunoscut după război un evident război de adâncire, disociindu-se net, prin Liviu Rebreanu, de idilismul sămănătorist. Se afirmă ideea de "pluritate proteiformă a literaturii moderniste", se fac aprecieri privitoare la expresionism, la manierismul înrudit cu "ideea barocului". În încheierea acestei secvenţe, autorul subliniază elementele novatoare impuse de scriitori interbelici în domeniul tematic şi al stilului. Se acordă "preferinţe manifeste iregularului, misteriosului, tulburelui şi neliniştitorului, procedând la o obscurizare a imaginii în mod deliberat prin metafora abstractă şi criptică, proiectând asupra naturii organizării mintale exterioare, căutând ireversiunea, deformarea şi disonanţa, mizând pe şoc şi cultivând "alchimia verbului". Acestea sunt particularităţile

pe care criticul le identifică în "producţii moderniste româneşti", concomitent cu care "într-o cultură ca a noastră, prin canalele căreia circulă necontenit o mereu vie sevă folcloristică, operele autentice înscrise într-o asemenea formulă estetică îşi păstrează o savoare genuină".

Această interferenţă între tradiţional şi modern este exemplificată de Crohmălniceanu prin poezii aparţinând lui I.Barbu unde apar "ritmuri şi asonanţe populare", ori prin creaţia lirică a lui L.Blaga, unde "atmosfera mitică" este "a eresurilor străvechi autohtone", stilizările executate de poet urmând "instinctul unui geometrism naiv, propriu aceluiaşi geniu anonim". Şi "chiar exerciţiile lui Urmuz regăsesc o formă de a vorbi paralogic, frecventată în folclorul românesc, unde cercetători atenţi au descoperit un dadaism nativ poporan".

Capitolul cel mai dens al cărţii, **Proza**, ne oferă o imagine în adâncime a acestui domeniu al literaturii interbelice. Autorul scrutează cu spirit critic penetrant, cu un instrumentar de lucru diferenţiat, proza noastră cu mozaicul ei de şcoli estetice, de grupări şi formule literare, pendulând permanent între tradiţie şi inovaţie.

Eposul este ilustrat de M.Sadoveanu, *Realismul dur* de L.Rebreanu, Carol Ardeleanu, G.M.Zamfirescu, G.Bogza, Pavel Dan. *Comediei automatismelor* i se circumscriu Gh.Brăescu, D.Stănoiu, Al.O.Teodoreanu ş.a.

Analiza psihologică este cultivată de H.P.Bengescu, G.Ibrăileanu, F.Aderca etc. Prin Camil Petrescu, A.Holban, Mircea Eliade, M.Sebastian, I.Biberi, M.Blecher, autorul ilustrează *Literatura autenticităţii şi experienţei. Universul percepţiilor obsesive* e reprezentat de G.Mihăiescu şi Radu Tudoran. *Proza artistică* - M.Caragiale şi E.Bucuţa, *Reconstituirea balzaciană şi clasificarea caracteriologică* de G.Călinescu şi I.M.Sadoveanu şi *Antiteza* de Urmuz.

Literatura română între cele două războaie mondiale, de Ov.S.Crohmălniceanu se recomandă ca un auxiliar absolut indispensabil pentru elevi şi cu totul la îndemâna lor, prin caracterul accesibil al judecăţilor critice.

LIVIU REBREANU
de Al. Piru

Autor al unor micromonografii consacrate lui Costache Negruzzi şi I.H.Rădulescu, Al.Piru completează seria, prin publicarea în 1965, cu cea dedicată lui Liviu Rebreanu. Printr-o echilibrată cernere a opiniilor, criticul reţine şi explică aspecte fundamentale ale operei scriitorului, validate şi astăzi. În monografie este schiţat un profil al autorului, mai exact câteva puncte de reper spre a-l introduce apoi pe cititor în universul operei, printr-o scurtă analiză a scrierilor esenţiale.

În primul capitol se fac incursiuni în epoca formativă a lui Liviu Rebreanu, în procesele interioare străbătute de viitorul scriitor, mediul pe care l-a frecventat pentru că opera este implicată în existenţa scriitorului, monografia oferind o imagine succintă a "receptării omului şi operei". Trecând la examinarea operei în capitolele II-IV, Al.Piru supune toate compartimentele acesteia - romane, nuvele, teatru - unei minuţioase analize. Criticul le discută serios, profund, citează pasajele pe care le găseşte semnificative, le comentează. Recomandă şi aplică, în genere, critica estetică, după exemplul lui Călinescu. Pentru Al.Piru figura lui Rebreanu prezintă o complexitate marcantă: "(...) stă în fruntea romancierilor români din perioada dintre cele două războaie mondiale şi alături de reprezentanţii de seamă ai romanului din literatura mondială". Ca şi George Călinescu, Al.Piru subliniază faptul că nuvelele au fost un exerciţiu pentru marile creaţii şi "aduceau în literatura vremii o lume nouă, ţărănimea şi mica burghezie a satelor şi târgurilor din nordul Transilvaniei, aflate în stăpânirea imperiului austro-ungar".

În analiza operei lui L.Rebreanu, criticul acordă o atenţie sporită genezei acesteia şi clasificării tematice. Astfel, nuvelele sunt clasificate tematic: "încercări din viaţa de cătănie", nuvele rurale (cu trimiteri la romanele de mai târziu), nuvele din viaţa oraşului şi viaţa micii burghezii,

războiul care a inspirat lui Rebreanu "trei din cele mai caracteristice și mai solide nuvele ale sale". Acestea sunt *Hora morții,Catastrofa, Iţic Ştrul, dezertor*. Se subliniază că nota predominantă a nuvelelor lui Liviu Rebreanu, în ciuda naturalismului de care a fost acuzat, ar fi că sunt "în cea mai mare parte puternic ancorate în viața socială, realiste fără perspectivă, dar de un realism care nu o dată, direct sau ocolit, ia aspecte critice, protestatare. Proporția dintre realism și naturalism în nuvele, cărora scriitorul le-a consacrat o treime din activitatea sa, mai mult de un deceniu, se va păstra și în romane, opera sa capitală, din perioada maturității".

Capitolul III este dedicat activității de dramaturg a lui Rebreanu. "Teatrul - spune Al.Piru - reprezintă o latură minoră, de luat în considerație numai într-un studiu complet asupra personalității scriitorului. Intenția lui era să aducă o contribuție oricât de modestă la dezvoltarea artei dramatice românești (...)". Sunt amintite comediile *Cadrilul, Plicul, Apostolii* ca argumente privind contribuția scriitorului la realizarea unui repertoriu național.

Capitolul IV este dedicat romanului, domeniu în care a excelat Liviu Rebreanu. Romanele sunt prezentate în ordine cronologică. Metoda lui Al.Piru, de a oferi un rezumat al romanelor, demonstrează o dată în plus, luciditate critică, obiectivitate, încercarea de a surprinde sufletul creatorului, oferind astfel o analiză amănunțită, de aderență la subiect. Față de criticii care au văzut în romanul *Ion* doar "lumea satului", Al.Piru afirmă că nu poate fi exclus "romanul familiei Herdelea și îndeosebi al lui Titu Herdelea în care Rebreanu și-a făcut propriul roman al tinereții". Asupra eroului principal, Ion, critica a formulat opinii diferite. Dacă Lovinescu vedea în Ion "expresia instinctului de stăpânire a pământului" sau Călinescu îi atribuia "o lăcomie obscură" cu concluzia că la țară nu există oameni inteligenți, Al.Piru subliniază meritul lui Rebreanu de a fi arătat că "țăranul angajat în lupta de clasă nu e prin nimic inferior, sub raportul conștiinței, unui orășean". În ceea ce privește eticheta pusă de Călinescu că " *Ion* este o epopee perfectă", că personajul principal "este numai un exponent, un erou de epopee", Al.Piru conchide: "Ion al lui Rebreanu nu este un exponent și chiar dacă autorul l-a gândit ca pe un simbol, nu l-a oprit la schemă, ci l-a pus să acționeze ca o

puternică individualitate". În acord cu părerile emise de alţi exegeţi ai operei lui Rebreanu, criticul remarcă armonia structurală a romanului: "Compoziţia e circulară, începe şi se închide în acelaşi punct, după ce a îmbrăţişat un univers".

Cât despre romanul *Răscoala*, Al.Piru îi descoperă vigoarea, puterea colosală a scriitorului "de a crea şi mişca mulţimi, întocmai cum un general mişcă pe câmpul de luptă mari armate". Între alte calităţi reţinem că romanul e model de gradaţie compoziţională, detaşându-se linia ascendentă a urii ţăranilor: "Naraţiunea răscoalei are suflu de epopee şi se desfăşoară trepidant, în episoade dramatice, uneori senzaţionale, pornind cu energia unei explozii". Despre ultimele romane, Jar, Gorila, Amândoi este notată "totala scădere a instinctului (...) creator, o stranie lipsă de conştiinţă artistică şi o curioasă dezorientare ideologică".

Capitolul V este axat pe concepţia estetică a romancierului, aşa cum apare în articole. Astfel, Rebreanu declară: "Durabilitatea unei opere literare este direct proporţională cu cantitatea de viaţă veritabilă ce o cuprinde". Este adeptul obiectivităţii în literatură, fiind preocupat de creaţie în sens realist.

În Capitolul VI criticul investighează stilul lui Rebreanu "creator prin excelenţă epic (...), prozator obiectiv, cu rare excepţii, antiliric". Simplitatea stilului serveşte intenţiilor artistice ale prozatorului, în acord cu marile teme ale existenţei omeneşti: "Scriitor laconic de cele mai multe ori, Rebreanu este un excelent comentator al mişcărilor sufleteşti care-şi sparg spre a ieşi la suprafaţă învelişul cu puterea unei erupţii vulcanice".

Capitolul VII se vrea o concluzie a vieţii şi activităţii lui Liviu Rebreanu, a cărui personalitate Al.Piru o aşază alături de marii creatori din literatura universală în domeniul romanului.

LUCIAN BLAGA. MITUL POETIC
de Eugen Todoran

Apărută la Editura Facla din Timişoara, în anul 1983, cartea continuă investigaţia în universul creaţiei blagiene, demonstrând că "modernismul poetului nu e reductibil la o trăsătură unică a "noului stil" european, în care el s-a format ca poet, ci are rădăcini mult mai adânci în arta simbolică de străveche tradiţie folclorică, în cultura română şi în prelungirile ei istorice universale". Dacă în prima carte autorul analizează aspectele mitului modern, reliefând izvoarele externe, curentele literare europene de care însuşi poetul se simţea legat în această a doua carte a mitului poetic blagian, modernitatea scriiturii poetice se explică prin spaţiul miturilor arhaice păstrate în bogata noastră cultură folclorică. Demersul critic vizează nu descrierea imaginii lumii ca univers poetic, ci mai ales "geneza gândirii poetice, explicată prin puterea cuvântului de a crea o lume". Ştiinţele moderne - semiotica, fenomenologia şi stilistica - instrumentează, în această carte, metodologia de analiză a textului poetic.

Prima parte, intitulată **Mitul poetic**, se referă la aspectele concrete care constituie mitul arhaic în gândirea poetică şi în creaţia artistică. În partea a doua a cărţii, Poezia mitului, criticul insistă asupra simbolisticii limbajului poetic. Este evidenţiată importanţa fondului folcloric autohton în mitul poetic blagian. Asimilând moştenirea culturii străvechi traco-geto-dacice şi romane, poezia lui Blaga, ne spune criticul, se adaptează la anumite structuri mitice arhaice, deschizând cale largă spre mitologia universală. Prin opera poetică şi dramatică Blaga "revoluţionează fondul mitic autohton". Miturile: Zamolxe, Pan, Dionysos recuperează cel mai îndepărtat trecut al poporului român. "Zamolxe întruchipează geniul religios al daco-geţilor pentru că el reprezintă spiritualitatea autohtonilor, a acestor strămoşi aproape mitici,

învinşi şi asimilaţi de romani". Prin el poetul reînvie o vatră mitică, aşezată la începuturile îndepărtate ale neamului românesc. În gândirea poetică blagiană, Zamolxe, zeu al pământului, este un profet, un visător şi un titan. (Vezi poezia *Zamolxe* din volumul *Paşii profetului*). Venit din mitologia greacă, zeul Pan este în poezia lui Blaga zeul Naturii, Marele Orb care urmăreşte "mişcarea secretă a pământului în eternitate". În volumul *Paşii profetului* asistăm la un "adevărat ritual al eroificării şi al sanctificării lui prin întoarcerea în munte". Dionysos, zeul trac al naturii, printr-un anume cult al orgiasticului, reprezintă momentele de beatitudine ale exaltării omeneşti, într-un elan cosmic.

Vatra mitică străveche, în care s-a format poporul nostru, alcătuieşte un topos simbolic, preluat de Blaga prin aşa-numitul "Stratul Mumelor". Izvorâte din acest fond arhaic, simbolurile întruchipate în Munte, Arborele Cosmic, Coloana Lumii, Calea Lactee etc. sunt forme sacre ale universului. În opera lui Blaga priveliştea satului mitic este dominată de Munte - simbol al începutului, al facerii lumii (ca în poezia *Munţi şi nori*) - alteori exprimă aria unui ţinut vrăjit (*Muntele vrăjit*). Muntele este timpul măsurat ca eternitate, întruchipând spaţiul şi timpul mitic. El mai poate simboliza "transcendenţa cenzurată, poarta închisă, misterul", dar şi puterea de a acţiona într-un elan cosmic (*Daţi-mi un trup, voi munţilor*). În volumul *În marea trecere*, muntele este simbol al trecerii "spre zonele pure ale existenţei, dincolo de viaţa pur biologică în cea spirituală (poezia *Semne*).

În volumul *La curţile dorului*, întoarcerea poetului spre "satul minunilor, în preajma strămoşilor" este străjuită de Munte - simbol al cunoaşterii (poezia *Iezerul*). Arborele Cosmic "are semnificaţie ontologică, de transcendere din realul existenţei în simbolismul mitic al Centrului originar. În explicaţiile lui Mircea Eliade, "arborele este formula iconografică a realităţii absolute, eterne. Arborele va reprezenta cosmosul viu, în permanentă renaştere, simbol al raporturilor dintre pământ şi cer. El reprezintă ideea de viaţă nemuritoare, pusă în relaţie cu fertilitatea naturii. Criticul, referindu-se la simbolurile din poezia *Gorunul*, arată că arborele sugerează trecerea: "din realitatea timpului în eternitatea universului", prin sentimentul morţii. Călătoria în celălalt tărâm, "în realul existenţei absolute este exprimată mioritic prin

sentimentul de linişte şi împăcare". Alteori bradul, crescut între pământ şi cer (poezia *Cântecul bradului*) devine simbol al vieţii şi al morţii, însemnând o integrare a omului, prin moarte, în eternitate".

În poezia *Biografie*, Blaga se autodefineşte ca un creator de mituri, întreaga sa poezie fiind un adevărat "mit viu" care îşi are izvorul în fondul străvechi de cultură folclorică românească. În centrul viziunii blagiene despre Spaţiu şi Timp stă satul românesc integrat într-un destin cosmic pentru că "a trăi la sat înseamnă a trăi în zarişte cosmică şi în conştiinţa unui destin din veşnicie, căci fiecare sat se simte în conştiinţa colectivă a fiilor săi un fel de centru al lumii" (vezi *Discursul* lui Blaga la Academia Română: "*Elogiul satului românesc*").

În poezia *Sufletul satului*, poetul consideră satul "un centru al lumii, într-un spaţiu şi timp mitic": "Eu cred că veşnicia s-a născut la sat". Satul devine astfel păstrător al "matricei noastre stilistice". Geografia mitică a satului românesc, prin evocarea unor scene din copilărie, a unor "experienţe vii ale lumii ca totalitate" se revarsă în poezia lui Blaga în forme artistice majore (vezi poezii ca: *Satul minunilor; Pluguri; Mugurii* etc.).

În poezia *Lumina* Blaga evocă mitul biblic al creaţiunii lumii prin puterea Cuvântului. Referirile criticului la semnificaţiile Soarelui, ale Lunii şi Stelelor în poezia lui Blaga, evidenţiază relaţia dintre magic şi mister (poezia *Stelelor*).

În poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, lumina lunară simbolizează "potenţarea misterului". Pentru înţelegerea acestei poezii, aşezată programatic în fruntea primului volum de versuri *Poemele luminii*, poezia fiind o adevărată "ars poetica", autorul cărţii face referiri la gândirea filosofică blagiană, la tipurile de cunoaştere: paradisiacă şi luciferică, precum şi la censura transcendentă, ca modalităţi poetice de revelare şi potenţare a misterului. Ideile din studiul lui Blaga, *Spaţiul mioritic*, analizate de critic susţin părerea că în poezia lui Blaga "spaţiul mioritic se organizează ca orizont interior". Blaga reconstituie prin opera sa fondul mioritic, ca mit poetic, ca spaţiu matrice" înzestrat cu accentele unui sentiment al destinului".

Volumul *La curţile dorului* exprimă în limbaj poetic coordonatele spaţiului mioritic. Poetul identifică dorul "cu limita de

sus a pământului, cu cerul, cu imaginea mioritică a luminii de aur". Semnificaţia temporală a peisajului, în totalitatea cosmică a existenţei lui, ca spaţiu mioritic intrat în istoria oamenilor, este concentrată în poezia intitulată sugestiv *Ţară* ("Ţara şi-a împins hotarele/toate până la cer./Pajuri rotesc - minutare în veşnicul ceas -/peste câmp şi oier"). "Ţara este, precizează criticul, continuitate în timp, în care strămoşii sunt vatra, pământul, deci ţara, prin care noi ne menţinem în prezentul dat ca eveniment istoric" (poezia *Părinţii*). Blaga conferă evenimentului istoric proporţii de mit, căci el poartă o semnificaţie a universului uman. Analizând momente semnificative din istoria noastră, despre "evoluţie şi involuţie" (vezi *Spaţiul mioritic*), Blaga susţine ideea că doar prin "faptele de cultură continuitatea noastră ca neam a avut capacitate de expansiune în istorie". De aceea trecutul nu e un timp uitat, ci un timp prezent, "e vatra strămoşilor, ca o lumină din umbră" (poezii ca: *Biografie, Somn, Sapă, frate, sapă, sapă*).

În cea de-a doua parte a cărţii - **Poezia mitului** - criticul analizează poezia lui Lucian Blaga din perspectiva informaţiilor puse la dispoziţie de ştiinţele moderne despre poetica textului literar: fenomenologia, semiotica şi stilistica. Autodefinindu-se ca "fiu al cuvântului", Blaga însuşi subliniază rolul cuvântului în textul poetic, cuvânt care în creaţia lui Blaga devine cântec. Despre magia şi vraja cuvântului, care în context capătă noi semnificaţii, Blaga creează un adevărat "mit al cuvintelor poetice, prin supunerea lor într-o logică a poeziei" (*Stihuitorul, Poeţii*). Referirile criticului la cuvânt, sens şi magie, evidenţiază ideea că în "poezie cuvintele vorbesc din nou, ele compunând un câmp semantic asociativ". Exemplificând cu versuri din poezii ca: *La mare, Noi şi pământul, Vară, Linişte* etc., autorul cărţii defineşte imaginea ca primă treaptă a sensului în spaţiul poeziei.

Criticul defineşte comparaţia ca fiind purtătoare a unor similitudini cantitative şi calitative (*Vară, În lan, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Se ştie că L.Blaga a acordat o atenţie deosebită metaforei, despre care a scris studiul *Geneza metaforei şi sensul culturii*. E.Todoran rezervă un spaţiu larg problemelor metaforei. Din punct de vedere teoretic, precizează diferenţa dintre comparaţie şi metaforă, dintre metonimie şi metaforă, concluzionând că "metafora este rezultatul unei

gândiri în care simbolizarea este inedită şi totală, într-un act unic de schimbare a unui lucru cu altul, purtând un nou sens". În capitolul despre simbolismul mitic şi stratul poetic, criticul dezbate problema celor două feluri de metafore, precizate de Blaga: plasticizantă şi revelatorie. Metafora plasticizantă "corectează şi califică obiectul, nu îmbogăţeşte sensul", este o metaforă expresivă sau sintetică. (Ex.: "Pe uliţi, subţire şi-naltă/ploaia umblă pe cataligi", din poezia *Oraş vechi*). Metafora revelatorie "anulează înţelesul obişnuit al faptelor şi le substituie cu o nouă viziune, fiind destinată să scoată la iveală ceva ascuns". Ea încearcă "revelarea unui mister". Este o metaforă semantică sau simbolică (Ex.: "Soarele, lacrima Domnului,/cade în mările somnului", din poezia *Asfinţit marin*). Concluzia criticului accentuează ideea că amândouă metaforele exprimă un spor de sens.

De la metaforă analiza trece la simbol şi mit, căci metafora simbolică se transformă, în gândirea poetică blagiană, în mit poetic. Mitul este expresia poetică superioară a cunoaşterii în artă, este revelaţia misterului, este "o formă mai deschisă a metaforei revelatoare". Criticul exemplifică noţiunea teoretică prin substituirea focului iubirii cu flăcările iadului (din poezia *Flăcări*). Realizând o paralelă între gândirea magică şi gândirea mitică, Eugen Todoran susţine că în viziunea lui Blaga magicul este o variantă a miticului: "Mitul converteşte misterul, în timp ce gândirea magică este o prelungire a misterului", "mitul este încercarea de a releva un mister cu mijloace de imaginaţie" (poezia *Mugurii*).

Referindu-se la Simbol, criticul precizează nota specifică a acestuia care "nu este ca metaforă o simplă metamorfoză imaginativă a obiectului. E un produs original al facultăţii creatoare a poetului". Simbolul, ca sistem "este coerenţa care regrupează toate metaforele, ce se succed într-o anumită ţesătură, punându-le sub controlul intelectului". Astfel, în poezia *Noi şi pământul*, "demonul nopţii care aprinde pământul e simbolul pasiunii erotice". Noţiunea de simbol este ilustrată pregnant prin analiza în adâncime a poeziei Eu nu strivesc corola de minuni a lumii. Lumina are sens, în plan senzorial de vizibilitate, dar e şi simbol al cunoaşterii; semn al unei "realităţi transcendente; un mit; o modalitate de revelare prin poezie a orizontului misterului". Criticul opinează că

în structura imaginarului poetic, în această poezie, "metonimia este mai apropiată de mit ca metafora". În acest capitol afirmaţiile teoretice sunt susţinute de scheme şi tabele grafice care pun într-o anume ordine relaţionară formele limbajului poetic, într-un sistem metodologic prin care se instrumentează demersul critic.

Un capitol important pentru virtuţile pragmatice ale cărţii este **Lectura textului poetic**. Referindu-se la sistemul de interpretare a textului din perspectivă structurală şi semiotică, criticul invită la atenţie sporită în interpretarea operei de artă asupra relaţiei intrinseci între fond şi formă, precizând că lectura textului literar este act de reconstrucţie a sensului. În consens cu părerile despre deosebirile dintre limbajul ştiinţific şi limbajul poetic, subliniate în lucrările lui Pius Servien şi Solomon Marcus, Eugen Todoran reţine două feluri de lectură a textului literar: a.lectura liniară (corespunde planului din faţă, al logicului); b.lectura tabulară (corespunde planului de adâncime al poeticului).

Cartea criticului literar Eugen Todoran ne oferă interpretare nouă şi modernă a poeziei lui Blaga, invitând cititorul să-şi aleagă partener în procesul de înţelegere şi receptare a operei de artă cele mai noi şi moderne cuceriri în ştiinţa despre poetica textului literar.

LUCIAN BLAGA. UNIVERSUL LIRIC
de Ion Pop

Apărut în anul 1981 la Editura Cartea Românească, studiul lui Ion Pop abordează poezia lui Lucian Blaga din perspectiva unei lecturi ce nu mizează pe modernitatea unor "tehnici" sau metode critice de ultimă oră, ci pe disponibilitatea, mobilitatea şi imaginaţia criticului preocupat să ofere un posibil model interior al operei, o imagine coerentă a acesteia.

Un prim capitol, **Ipostazele eului**, are în vedere raportul care se stabileşte între eul poetic şi univers, criticul delimitând trei atitudini esenţiale, semnificative atât în structurarea universului imaginar, cât şi în motivarea discursului poetic.

Prima ipostază este a "eului stihial", prezent în *Poemele luminii*; este un eu deschis în permanenţă spre universul căruia îi este consubstanţial. Osmoza dintre substanţa stihială a subiectului uman şi stihialul universului exterior impune subiectului depăşirea limitelor individualităţii spre a se putea identifica de fapt cu totalitatea cu care se simte solidar. Poeziile din *Poemele luminii* pun în evidenţă sensibilitatea acestui eu care, în "permanentă predispoziţie spre extază", încearcă să-şi depăşească limitele definitorii într-o dezlănţuire explozivă de energii abia controlate".

O a doua ipostază a eului se va contura odată cu volumul *În marea trecere*, unde este remarcată prezenţa "omului problematic", care trăieşte sfâşietor sentimentul ruperii de universul originar. Poezia lui Lucian Blaga înregistrează acum dimensiunile unui individ puternic marcat de conştiinţa pierderii consubstanţialităţii cu universul. Mitul biblic al alungării din paradis devine emblematic pentru omul copleşit de tristeţea metafizică, un alienat, în fond, prin pierderea armoniei originare, conştient însă că păcatul lui constă în exacerbarea individuaţiei şi a gândului delimitator, care-l propune ca pe un altceva faţă de univers.

Marea obsesie a eului înstrăinat de armonia întregului rămâne refacerea relaţiei esenţiale cu lumea paradisiacă. De aceea o "schimbare a zodiei" echivalează cu momentul vindecării de tristeţea metafizică.

Cea de-a treia ipostază a eului propusă de Ion Pop corespunde începutului unui nou ciclu existenţial, când fiinţa are "revelaţia radicalei sale înnoiri". Eul dobândeşte acum capacitatea de a se sustrage regimului interogativ şi de a-şi anula acea conştiinţă a alterităţii în raportarea sa la întreg.

Cele trei ipostaze ale eului conturează un anumit model al eroticii lui Blaga. Ion Pop subliniază faptul că erosul are la autorul *Poemelor luminii* o funcţie hotărâtoare "întrucât constituie un factor de transfigurare a eului în procesul simbolic de restaurare a condiţiei paradisiace". În situaţia eului stihial, energia depăşirii limitelor severe ale fiinţei este esenţial erotică, în timp ce în poezia "tristeţii metafizice" sentimentul erotic nu mai apare "atâta vreme cât subiectul uman n-a reuşit să-şi învingă pornirile interogative şi dubiile definitorii pentru o conştiinţă îndepărtată de elemente". În schimb, "funcţia regenerator-transfiguratoare a erosului" se exprimă în ultima parte a creaţiei blagiene, unde erosul se propune ca "factor de recuperare", iubirea îndeplinind funcţia de "întemeiere a fiinţei". Criticul reţine aici faptul că ipostazele eului generează evidente mişcări şi într-un registru stilistic: "Acestor deschideri ale eroticii blagiene către orizonturi ale împlinirii convergând în miticul spaţiu paradisiac le corespunde o poezie care, fără să se înstrăineze cu totul de tiparele mitului, pare mai marcată de o biografie individuală".

"Caracterizarea experienţei lirice blagiene ar rămâne însă fragmentară dacă nu am lua în considerare cea de-a doua latură definitorie pentru orice univers poetic, adică aceea a cosmosului particular, a lumii pe care şi-o construieşte, investind-o cu semnificaţii specifice, orice creator", precizează Ion Pop la începutul capitolului Figurile spaţiului, unde viziunea asupra universului imaginar este întărită cu argumente ale fenomenologiei lui Bachelard, ori prin idei ale unui Gilbert Durand referitoare la structurile imaginarului. Criticul apelează însă cu prudenţă la acestea, simţindu-le exterioare şi integrându-le doar ca figuri într-un demers personal şi plin de profunzime.

Criticul evidenţiază cu multă fineţe modul de structurare a universului imaginar, raportându-se la atitudinile esenţiale ale eului propuse în capitolul anterior. În universul blagian autorul subliniază elementele cu valoare arhetipală, concluzia fiind că "lumea propusă de poezia lui Lucian Blaga este paradigmatică". Exegetul descoperă analogiile dintre ipostazele eului şi reprezentările spaţiului; dacă la nivel macrocosmic elementele fundamentale se află într-o coincidentia oppositorum (transcriind în fond viziunea integratoare a eului), subiectul liric este el însuşi, la un alt nivel, o sinteză a marilor elemente: "...subiectul liric este, în mic, sinteza sui generis a marilor elemente... -lumină, trup-lut, sânge-foc, ochi (lac-inimă)-elemente acvatice (cu valoare de oglindire în profunzime), suflet-energie stihială etc sunt asemenea corespondenţe ce dovedesc, alături de alte realităţi ale operei, modelarea ei în cadrele specifice îndeosebi "regimului nocturn al imaginarului" - regim prin excelenţă al analogiei, în contrast cu "regimul diurn" al antitezei". Este încă un argument că "imaginarul blagian poartă la toate nivelele sale pecetea obsesiei fundamentale" a refacerii unităţii iniţiale.

Capitolul **Mythos şi logos** are în centrul atenţiei cel de-al treilea nivel al universului operei poetice: discursul liric este propus de Ion Pop ca expresie a atitudinilor fiinţei care , în lume fiind, este chemată "să o rostescă şi să se rostească în ea". Apelând la nişte perspective psihanalitice - ideea "spaţiului potenţial" al lui Winnicott ori "fixaţia faţă de mamă", după Melanie Klein , Ion Pop construieşte un demers fascinant în profunzimea lui, pe parcursul căruia "transcrie" imprimarea mitului poetic la nivelul unei poetici implicite. Relaţiile ce se stabilesc între "cuvânt", "tăcere" şi "cântec" îi oferă criticului argumente în favoarea unităţii de profunzime a universului imaginar, capitolul încheind conturarea modelului coerent al operei blagiene.

Pentru definirea statutului conferit discursului poetic trebuie notată mai întâi identificarea tăcerii, a muţeniei (stări atât de frecvente în poezie) cu tărâmul originar: acesta e pus sub semnul absenţei cuvântului ce apare, implicit, ca un element separator, agent al rupturii de unitatea primară şi al intrării în lumea numelor fragmentare. Universul cuvântului (mai bine zis al cuvintelor) poate fi echivalat astfel cu cel al primilor oameni după excluderea din paradis, adică atunci când verbul lor nu

mai putea avea decât slaba putere de a evoca o realitate deistantă, înstrăinată. "Păcatul originar al neamului omenesc", luat în primire prin grai, înseamnă, tocmai aceasta: pierdere a stării de increat, în care făptura nu e încă individualizată, deci despărţită de Totul matern, în care eul e doar virtualitate şi care contopit deplin cu unitatea iniţială pe care o trăieşte şi de care se lasă trăit. Ieşit din indistinct, definit ca individualitate separată, omul abandonează trăirea organică a Totului în favoarea, ca să spunem aşa, a lecturii unor semne ale fragmentelor de univers, deci a unei experienţe mijlocite a realului. Este situaţia ce rezumă într-un fel ceea ce poezia deja scrisă la această dată a apariţiei *Hronicului* indica drept refuz al rostirii cuvintelor "amare" şi nostalgie a "ţării fără nume". În perspectiva definirii discursului liric, spaţiul originar se suprapune tăcerii - întuneric al cuvântului, noapte în care cuvântul nu e mort, ci mai degrabă conţinut ca latenţă, ca în aşteptarea unui moment fericit când obscuritatea sa primară şi lumina rostirii în lume vor putea fi împăcate, în aşa fel încât verbul să se supună ca lume. Căci, pentru a-şi respecta statutul, poetul trebuie să vorbească. Însă această vorbire a sa trebuie să rămână solidară, în substanţa ei, cu acea tăcere iniţială, în care logosul e doar virtualiatea în care se contopesc toate cuvintele. Poetul întoarcerii la origini aspiră la un fel de restaurare a virtuţilor magice ale cuvântului, astfel încât între nume şi obiectul denumit să se păstreze o relaţie de participare-identificare. Dacă tăcerea este mediul simbolic al Totalităţii (sau totalizării anonime a limbajului constituit din cuvinte separate), verbul poetic se cuvine să împace în sine situaţia paradoxală a desprinderii sale de fondul originar "tăcut" sau "mut" (situaţie ce instaurează distanţa şi ruptura, deci înstrăinarea) ca nume individualizat, cu năzuinţa tot atât de puternică de a rămâne în tăcere, în nerostit. Tăcere, cuvânt, cântec, iată o constelaţie simbolică între componentele căreia se stabileşte o permanentă şi intimă legătură în spaţiul liric al lui Lucian Blaga. Ea corespunde, într-o perfectă simetrie, dublei deschideri a eului poetic spre spaţiul originar, nostalgie a "stării dumnezeieşti" a increatului, figura pură a "corolei de lumini" iniţiale. Subiectul uman, apăsat de conştiinţa individuaţiei, e reprezentat, analogic, în spaţiul limbajului, prin cuvânt: cuvânt care desparte, cuvânt nume şi lacrimă, cuvânt ca origine sau ecou al faptei vinovate pentru că

individualizează doar fragmente ale Totului, pentru că marchează participarea la universala alienare. Dar şi cuvânt ce se neagă de două ori - fie pentru a reface analogic muţenia stării embrionare (şi atunci tăcerea este izomorfă cu somnul care stinge gândul şi "aventurile în cari veşnic recazi"), fie pentru a depăşi în cântecul anonim ori pentru a se lăsa înlocuit de prezenţele cântătoare ale lucrurilor (şi atunci cuvântul se stinge în gura rostitorului). În cazul dintâi cea care trece în prim plan este ipostaza eului ca "prieten al adâncului, tovarăş al liniştei", jucând "peste fapte", a celui care îşi pleacă "în fântână gând şi cuvânt", ori preferă să-şi întâmpine semenii "mut şi cu ochii închişi". În cazul al doilea, al trecerii cuvântului în cântec, îi răspunde comunicarea deplină, osmotică, dintre eul poetic şi toate elementele cosmosului: cuvântul se identifică fiinţei, poetul devine asemeni zeului cântăreţ care "îşi destramă-n vânt fiinţa toată", ori, dimpotrivă, rostirea îi apare zadarnică atâta timp cât în miezul tăcerii sale se face auzit murmurul lucrurilor.

"Discursul liric se conturează ca mod de recuperare a forţelor magice ale limbajului, printr-o arheologie sui generis, menită să readucă la lumină cuvintele începuturilor de lume. În faţa universului runic, în care "poartă-o semnătură făpturile toate" dar o "semnătură cu cheie pierdută", poetul este primul chemat să descifreze mesajele secrete, să dezgroape de sub ruinele apocaliptice figura pură a universului... Poetul, însufleţit de puterea regeneratoare a iubirii se va mărturisi - într-o târzie vârstă de edenuri recuperate - în stare să regăsească în"descântecul" creaţiei semnele revelatoare, coincidenţe cu înseşi "runele de veacuri uitate"... Elogiind făptura individuală, cea de aici şi acum, supusă curgerii vremii, verbul poetic îi înscrie înţelesul în orizontul legii cosmice, îi reliefează apartenenţa la tiparele originare. Cuvântul imnic şi-a regăsit puterea magică de a anula temporalitatea, de a instaura permanenţa în ceea ce este pieritor".

Înţeles în substanţa lui ca o "transcriere" a punctelor de referinţă ale universului imaginar, a "articulării" acestuia, a acelei "mişcări stucturante ce nu se lasă identificată imediat la suprafaţa textului", studiul lui Ion Pop postulează primatul operei, manifestând serioase rezerve faţă de tot ce poate fi suspectat ca fiind exterior acesteia.



MARIN PREDA - VOCAȚIE ȘI ASPIRAȚIE

de Mihai Ungheanu

Apărută cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de la debutul scriitorului, cartea criticului literar M.Ungheanu, tipărită la Editura Eminescu în 1973, reprezintă un eveniment deosebit de important în istoria receptării operei marelui nostru prozator de azi. Aventura conştiinţei artistice a scriitorului, desfăşurată în cadrul dramatic al luptei dintre "vocaţie şi aspiraţie", identifică aici o personalitate creatoare fascinantă, a cărei artă se revarsă benefic asupra oamenilor, rezistând timpului dintotdeauna.

Fără îndoială că în această carte M.Ungheanu interpretează opera lui M.Preda apărută până la acea dată, formulând judecăţi de valoare, preluate de critica literară ce i-a urmat, despre romanul *Moromeţii, Risipitorii, Intrusul*, dar şi despre creaţia nuvelistică. Descoperim în demersul analitic al prozei lui M.Preda nu numai documentaţie severă şi sistem riguros în argumentarea demonstraţiei, dar şi vocaţia de scriitor a criticului literar, care, prin stilul accesibil şi colorat în expresie, propune o lectură agreabilă şi incitantă, totodată.

Structura cărţii este echilibrată şi unitară, având ca liant unificator romanul *Moromeţii*, capodoperă a creaţiei scriitorului. Foarte

important pentru receptarea critică a operei ni se pare capitolul introductiv intitulat sugestiv: **Morometiana sau aventura cunoaşterii**, în care autorul cărţii creează biografia spirituală a scriitorului pe baza unor documente de istorie literară, a unor confesiuni şi interviuri, înscriind formaţia spirituală a lui M.Preda în procesul devenirii prin timp a literaturii noastre.

Semnalând anii apariţiei marilor creaţii româneşti, în plan naţional şi universal, cu care M.Preda a venit în contact în anii de studii, criticul reţine nume de scriitori reprezentativi şi date de referinţă ce constituie sistemul de filiaţii între opera lui M.Preda şi scriitori ca: Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu, W.Faulkner, A.Malraux, Camus, E.Hemingway, G.Călinescu, L.Blaga etc. Amintirile copilăriei, în care familia şi satul concentrează universul existenţial, sunt înconjurate de o aură mitică. Scriitorul va purta cu el toată viaţa imaginea "spaţiului mioritic", iar amintirea tatălui său va contura pregnant chipul lui Ilie Moromete. Cu siguranţă, e de părere criticul, Discursul de recepţie la Academia Română al lui Blaga: *Elogiul satului românesc*, dar şi Discursul lui Rebreanu: *Lauda ţăranului român*, precum şi operele reprezentative din literatura română şi universală l-au determinat pe Marin Preda să creeze o nouă viziune artistică asupra satului şi a ţăranului român, ilustrată prin capodopera sa *Moromeţii*.

Ideea centrală a cărţii lui M.Ungheanu este plastic formulată: "Solul Moromeţilor s-a arătat a fi foarte fertil pentru proza lui Marin Preda, dăruindu-i un comitat imaginar de felul celui consacrat de opera lui Faulkner, adică o lume autonomă a cărei marcă artistică indică pe creatorul şi proprietarul ei. Nume şi personaje, situaţii şi gesturi, circulă de la o carte la alta, desăvârşind impresia de unitate şi de continuitate".

În capitolul **Exerciţii şi parafrazare**, criticul precizează relaţia dintre nuvelă şi roman. Volumul de nuvele *Întâlnirea din pământuri* este "preludiul *Moromeţilor*". Ultima nuvelă din volum, intitulată *Dimineaţă de iarnă*, spre exemplu, este variantă a capitolului din roman în care este relatat conflictul dintre Moromete şi fiii săi. Rădăcini ale viitorului roman se află şi în alte nuvele: o scenă din *O adunare liniştită* prefigurează drumul lui Ilie Moromete la munte pentru vânzarea porumbului. Chipul lui Ilie Moromete, dar şi al lui Paţanghel, este

creionat în nuvele şi schiţe, încât *Întâlnirea din pământuri*, indiferent de autonomia reală a operelor din volum, cuprinde exerciţii pregătitoare pentru marea construcţie ce urmează în roman, scriitorul realizând aici "asemenea unui pictor care se pregăteşte pentru pânze ample, mai întâi crochiuri". Criticul fixează de la început locul romanului *Moromeţii* în descendenţa prozei obiective, a creaţiei lui I.Slavici şi L.Rebreanu, subliniind mai ales diferenţele ce conferă originalitate viziunii artistice asupra satului românesc.

Primul volum al romanului *Moromeţii*, apărut în 1955, este, după opinia criticului, un roman al familiei ţărăneşti şi al colectivităţii rurale, nu atât o monografie a satului dunărean. "Dincolo e documentul de viaţă ţărănească, interesează tensionatul circuit sufletesc subteran". Observator profund al umanului, prozatorul este interesat de esenţe, iar spiritul său de observaţie şi analiză ne procură pagini magistrale, "obţinând ca şi Rebreanu, efecte din acumulare". M.Preda aduce "aşa cum n-a făcut-o nimeni până la el, nuanţele dialogului ţărănesc, dezvăluindu-i o neaşteptată subtilitate". Cartea lui M.Preda trăieşte mai ales prin chipul eroului principal, Ilie Moromete, al cărui portret se constituie din suma detaliilor acumulate pe parcurs". Preferinţa pentru portretul moral şi analitic, pentru definirea eroilor prin mişcare şi limbaj, conferă individualitate prozei lui M.Preda. Inteligenţa tăioasă, ironia necruţătoare, umorul şi ştiinţa de a povesti şi de a vedea dincolo de lucruri, de a vedea ceea ce alţii nu pot nici măcar intui, fac din Ilie Moromete un nou chip de ţăran, necunoscut până acum în literatura română, numit de unii critici "un ţăran filozof", deosebindu-se fundamental de Ion, eroul rebrenian.

Capitolul intitulat simbolic: **Olimpianismul şi bovarismul unui personaj**, surprinde, în detaliu, portretul protagonistului din romanul *Moromeţii*, acel "vicios al iluziei", Ilie Moromete, "un om fără viitor", un "destin tragic". "El nu se discută pe sine, ci discută probleme, cu încăpăţânarea unui raţionalist, care vrea să înghesuie viaţă în tiparele logicii". Drama morală a lui Moromete, sfâşiat de "cleştele impozitelor, ale fonciirei şi de durerea destrămării familiei prin plecarea celor trei fii la Bucureşti, se adânceşte simbolizând destrămarea satului statornicit în tipare arhaice". Timpul fusese înşelător. Ilie Moromete va intra într-

o lungă muțenie, căci "realitatea în care crezuse nu mai există. Mulțimea de avertismente și prevestiri n-o băgase în seamă. Sufletește el trăiește un adevărat cataclism". Fiind inapt pentru adaptare, este "prin credințele lui intime și prin comportament un anacronic". Sfârșitul lui Ilie Moromete este "sfârșitul unei mentalități de sorginte arhaică". Detronat cu brutalitate de timpul care devine nerăbdător, el este "un rege fără țară". În cel de-al doilea volum el are un rol mediocru, "personajul mitic și simbolic va muri înainte de moartea sa fizică".

Analiza pertinentă și deosebit de utilă întreprinsă asupra artei romanului vizează, mai departe, structura compozițională a cărții, liniile de forță ale narațiunii și aspectele definitorii ale stilului. Reținând valorile simbolice ale construcției frazeologice cu care începe și sfârșește primul volum ("În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii"; "trei ani mai târziu izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare") autorul concluzionează că "aparența era în contradicție cu esența", lucru pe care Moromete îl va afla prin intermediul unei dureroase experiențe.

În capitolul **Metafore, simboluri, corespondențe**, criticul reliefează câteva nuclee narative, cu valoare de simbol, care conferă romanului complexitate în construcție epică, autenticitate în stil și culoare filosofică. În acest roman "nici un detaliu nu este întâmplător, nu exisă nimic care să nu aibă o semnificație precisă sau care în țesătura de sensuri a cărții să nu capete o funcție simbolică". Tăierea salcâmului este o situație simbolică, întărind ideea că *Moromeții* "este romanul unui crepuscul". Prăbușirea salcâmului "prefațează patetic și măreț prăbușirea lui Ilie Moromete", precum și destrămarea satului tradițional. Scena mesei familiei Moromete, prin pozițiile morometților în jurul mesei, este un avertisment, o declanșare a conflictului familial, configurându-se de acum drama lui Ilie Moromete.

Poiana fierăriei lui Iocan, magistral analizată de critic, reprezintă chintesența satului, receptacol expresiv, o manifestare a demnității. "La Iocan oamenii se adună să citească ziarul și să facă politică, să se combată". Satisfacția e aici de ordin intelectual, deoarece întâlnirea se organizează în jurul celor mai deștepți oameni din sat:

Moromete, Iocan, Cocoşilă. "În poiana lui Iocan străjuieşte lumina raţiunii şi expresia ei este Moromete". "La antipodul lui Ion, Moromete nu este o structură instinctuală, ci una raţională".

În studiul **Replici antiargheziene**, criticul se referă la opiniile lui M.Preda ce răspund atacurilor poetului cu privire la "stilul cenuşiu" din opera lui Rebreanu. Autorul *Moromeţilor* îşi expune astfel direcţiile viziunii sale realiste, promovând, în linia lui Rebreanu, autenticitate şi exactitate în stil, detestând pe "făcătorii de cuvinte", care subordonează problematica majoră a artei, dorinţei de a crea "un stil frumos". "Marea forţă a artei noastre, în opinia lui Marin Preda, este de a găsi formele care să-şi păstreze mai departe farmecul inexprimabil al specificului naţional, să fie covârşite de conţinut şi acest conţinut să-şi caute nestingherit drumul spre universalitate".

Din ciclul moromeţian face parte şi romanul *Marele singuratic*, care se dezvoltă "ca o vastă paranteză în coasta celui de-al doilea volum al romanului *Moromeţii*". Eroul principal este Nicolae Moromete. Opera este, la prima vedere, un roman de dragoste (evocarea cuplului erotic Nicolae - Simina), dar este, mai degrabă, o dramă a cunoaşterii, o carte de meditaţie filosofică şi psihologică. Refugiul lui Nicolae Moromete din faţa lumii (izolare în spaţiul unei grădini în calitate de horticultor) nu-i decât o iluzie, o utopie. Trecerea de la aparenţă la esenţă este ilustrată în roman cu fapte concrete, încât grădina invadată de forţe obscure (Aici un om este omorât) "este metafora unui teritoriu crezut în afara oricărui pericol, dar care cade, sub demnitatea sa veche, prin năvala stihiilor dezlănţuite".

Cartea lui Mihai Ungheanu situează creaţia lui Marin Preda în coordonatele ei tradiţionale şi moderne. Criticul ne propune astfel imaginea unei personalităţi artistice complexe, a unui spirit tenace şi laborios, aşa cum se va vedea şi din noile apariţii editoriale: *Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni, Viaţa ca o pradă*.

MIHAI EMINESCU

de Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Activitatea profesoarei Zoe Dumitrescu-Buşulenga depăşeşte cu mult sfera criticii literare, iar când încercăm să vorbim despre personalitatea dânsei, ne gândim înainte de toate la omul de cultură. Erudiţia acestui om de spirit de excepţie este pusă în slujba unei viziuni estetice asupra lumii. Între operele sale de critică literară, lucrarea de faţă, apărută în 1963, la Editura Tineretului, în ciclul *Oameni de seamă*, ca şi *Eminescu şi romantismul german* (Editura Eminescu, 1986) o consacră pe autoare în rândul exegeţilor poetului naţional. În **Postfaţa** cărţii **Mihai Eminescu** suntem preveniţi cu modestie: "Cartea de faţă e doar o verigă fără strălucire (...) care abia îndrăzneşte să se integreze în lanţ după excepşionala realizare a lui George Călinescu despre viaţa şi opera lui Mihai Eminescu (...)", iar: "Veriga de acum nu are, poate, decât un singur merit: acela de a stârni pe alţi istorici şi critici literari la publicarea a cât mai numeroase lucrări, mai bune, mai adânci, despre poetul naţional".

Cartea **Mihai Eminescu** are în compunere biografia stilizată a lui Mihai Eminescu, fireşte în urma selectării fragmentelor de viaţă semnificative. Pe de altă parte, este alcătuită din concise şi reprezentative analize asupra creaţiilor literare eminesciene. În ceea ce priveşte finalitatea lucrării, mărturisirea scriitoarei este elocventă: "Ceea ce am dorit şi a trebuit să facem, datorită necesităţilor speciale ale colecţiei, a fost să arătăm tinerelor generaţii exemplul etic şi estetic al vieţii şi activităţii eminesciene, să punem cu dragoste înaintea celor noi această permanenţă de cultură şi artă românească, pentru ca fiece generaţie ce vine să înveţe de la cea care a precedat-o lecţia de dragoste şi admiraţie pentru Mihai Eminescu, omul, patriotul şi creatorul, mândria noastră".

Cartea se compune din cinci capitole, organizate potrivit cronologiei vieţii şi operei lui Mihai Eminescu. Dacă ultimul capitol,

fireşte cu rol de concluzie, poartă însuşi titlul cărţii, celelalte sunt, conform unei formule de periodizare, următoarele: **Anii de ucenicie, Anii de pribegie, Anii încercărilor de statornicire** şi **Anii din urmă**. Fidelitatea autoarei faţă de un demers riguros ştiinţific reiese din bogata listă cuprinzând bibliografia lucrării, dar se întrevede nu o dată din text în sine. Maniera obiectivă, proprie analizei critice, se îmbină sublim cu o latură subiectivă. De fapt, suntem convinşi că despre geniul nostru naţional autentic ar fi nu să vorbim pe un ton rece, distant, ci să îngăduim şi sufletului să se exprime. Stilul d-nei Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în descendenţa scrisului maestrului G.Călinescu, ne va părea adesea deosebit de plastic, încărcat de afectivitate, aşa că lucrarea ar putea fi socotită roman ori povestire, mai degrabă decât operă de critică literară.

În afară de capitolul final al cărţii, toate celelalte sunt precedate de câte un motto ales de autoare din creaţia eminesciană Lucrarea însăşi începe cu un sugestiv motto din Goethe: "Was aber ein solcher vom Dämon Besessener ausspricht davor muss ein Laie Ehrfurcht haben. Denn hier walten die Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht" ("Să se teamă neşiutorul de spusele unui asemenea stăpânit de demon. Căci se amestecă zeii aci şi-aruncă sământă pentru viitoare înţelegeri"). Se realizează astfel o fericită apropiere între cele două genii.

În capitolul **Anii de ucenicie**, într-un limbaj de o fină poeticitate prin care suntem introduşi în atmosfera acelor vremuri, ne este înfăţişată copilăria lui Mihai Eminescu, primii ani de şcoală. Avem de multe ori chiar impresia că trăim acum acel timp istoric. Totul prinde viaţă. Savoarea stilului scriitoarei provoacă savoarea unei lecturi captivante. Biografia marelui poet nu se rezumă, în concepţia autoarei, doar la o simplă consemnare de date şi fapte. Grupate într-un singur capitol, dar sub o formă distinctă, sunt pribegiile tânărului Mihai Eminescu prin ţară, la Viena şi la Berlin. Se vorbeşte de cele două plecări prin ţară cu trupa Fany Tardini, de drumul lui Eminescu de la Cernăuţi la Blajul "de unde a răsărit soarele românismului", refăcând drumul cărturarilor ardeleni, dar în sens invers. Sunt evocate, totodată, călătoriile cu trupa Pascaly, prilej cu care Eminescu se familiarizează cu lumea teatrului.

Viaţa lui Mihai Eminescu la Viena constituie următoarea secvenţă a capitolului sugestiv intitulat **Anii de pribegie**. Aflăm aici de

preocupările tânărului poet, între care se distingeau cele de filosofie şi cele de istorie. Este evocată prietenia cu Ioan Slavici şi activitatea lor în cadrul societăţii studenţeşti România jună. Referitor la activitatea literară a tânărului Eminescu, din anii studiilor de la Viena, sunt citate cele trei articole politice apărute în ziarul *Federaţiunea* din Pesta, precum şi poeziile *Mortua est!*, *Venere şi Madonă* şi *Epigonii*, trimise ziarului de la Iaşi, *Convorbiri literare*. Se arată că, deşi contravenea ideologiei junimiste, poemul *Epigonii* a fost, totuşi, publicat pe prima pagină a revistei şi se subliniază, totodată, independenţa de gândire a lui Mihai Eminescu. Interesul poetului naţional, observă Zoe Dumitrescu-Buşulenga, este legat în această perioadă de folclorul românesc, precum şi de problema teatrului şi repertoriului naţional. În acelaşi timp, îl atrage filosofia şi literatura indiană şi citeşte masiv din operele lui Shakespeare, Goethe şi Heine. Poate din acest motiv riscă autoarea să numească perioada vieneză: "cea mai activă şi mai efervescentă din viaţa poetului". Sunt comentate succint, tot aici, unele scrieri în proză elaborate în tehnică romantică: *Geniu pustiu*, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tla*.

Atât în ceea ce priveşte viaţa, cât şi în ceea ce priveşte opera, Mihai Eminescu realizează o sinteză între titanism şi demonism. Sunt explicate apoi cele două concepte. Pentru că era nevoie ca Eminescu să-şi fi luat doctoratul, Titu Maiorescu îi sugerează Berlinul. Autoarea observă viaţa interioară a poetului, marcată acum de sentimente de singurătate, de nesiguranţă şi oboseală. "De aceea anii berlinezi sunt încărcaţi de gânduri grele, chinuitoare, chiar dacă strâmtorarea materială e mai mică decât la Viena". Între preocupările eminesciene din această perioadă revin istoria şi îndeosebi filosofia. Poetul cunoaşte mai adânc pe Platon, pe stoici, se apropie de Herder, de Kant şi mai ales de Schopenhauer, care devine în curând, ca şi în cazul lui Maiorescu "preferatul său".

Activitatea lui Mihai Eminescu în ţară, după întoarcerea de la studiile din străinătate, alcătuieşte subiectul capitolului **Anii încercărilor de statornicire**. Director al Bibliotecii centrale din Iaşi, revizor şcolar pentru judeţele Iaşi şi Vaslui, redactor la *Curierul de Iaşi*, ("foaia vitelor

de pripas", cum obişnuia să-i spună). Mihai Eminescu va fi, la Bucureşti, redactor la ziarul conservator *Timpul,* alături de Ioan Slavici şi Ion Luca Caragiale.

O pagină deosebit de importantă din viaţa poetului o reprezintă şedinţele de la Junimea, la care participă adesea şi unde citeşte din creaţia sa literară. Continuă şi în acest capitol analiza unor creaţii eminesciene, cum ar fi: *Pierdută pentru sine, zâmbind prin lume treci, Lacul, Crăiasa din poveşti, Dorinţa, Făt-Frumos din tei, Călin - file din poveste, Cezara, Antropomorfism, Strigoii, Melancolie, Ai noştri tineri, Icoană şi privaz, Cu gândiri şi cu imagini* etc.

În capitolul **Anii din urmă**, liniile generale ale portretului lui Mihai Eminescu nu se schimbă. El pare, aşa cum remarca şi Slavici sau Creangă, tot mai obosit, îmbătrânit, rezervat şi lipsit de încredere nu atât în semenii săi, dar, mai grav, în sine însuşi. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, oprindu-se asupra publicisticii eminesciene din această perioadă şi îndeosebi asupra ciclului de şase articole *Icoane vechi şi icoane nouă*, evidenţiază că: "Nota dominatoare a publicisticii nu o alcătuiesc ideile conservatoare, retrograde, ci cele patriotice şi de dragoste pentru poporul de ţărani". Capitolul cuprinde în acelaşi timp date cu privire la activitatea lui Mihai Eminescu în cadrul redacţiei ziarului *Timpul*, episoade din viaţa lui la Bucureşti. Nu lipsesc tristele episoade despre îmbolnăvirea poetului şi internarea în sanatoriul din Ober-Döbling precum şi sfârşitul tragic.

În final, autoarea citează sugestiv din poezia *Mai am un singur dor*. Comentarea creaţiilor eminesciene din această ultimă etapă se realizează în aceeaşi manieră şi culminează cu opera de căpătâi *Luceafărul*. Se arată că, din pricina dificultăţii de interpretare a acestui poem amplu, s-a încercat descifrarea conţinutului său ideatic pornind de la detaliul biografic. În acest sens, s-au făcut adeseori analogii între eroii capodoperei şi unele nume de care a fost legată viaţa geniului, ca: Titu Maiorescu, Veronica Micle, Ion Luca Caragiale etc. Însă scriitoarea remarcă fuziunea, până la identificare, în cadrul acestui poem, a detaliului biografic cu inspiraţie folclorică, ideea filosofică, precum şi cu alte motive predilecte ale poetului. "La capătul unei existenţe de creaţie şi

suferinţă, poetul va dobândi, ca şi Hyperion în poem, răsplata jertfei sale: cunoaşterea": "Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece".

O recapitulare a problemelor esenţiale cu privire la viaţa şi opera geniului nostru naţional realizează Zoe Dumitrescu-Buşulenga în capitolul final al cărţii simbolic intitulat **Mihai Eminescu**. Sunt aduse în discuţie cu scopul de a se trasa concluzii: activitatea literară, publicistica, activitatea politică, idei şi pasiuni eminesciene (adevărul, dragostea, cunoaşterea, filosofia), preocupări în diverse domenii (arta, istoria, limba, filosofia, folclorul etc.). Om de geniu, Mihai Eminescu poete fi aşezat alături de mari nume ale culturii universale şi autoarea îl citează pe Leonardo da Vinci. Cu un vizionarism exemplar, în tradiţie maioresciană, Zoe Dumitrescu-Buşulenga spune în final: "Soarta lui de mare poet universal abia acum începe, după o sută de ani de la naştere şi în preajma a trei sferturi de veac de la stingere, când oamenii poporului său, pe care l-a iubit cu dragoste neschimbată, se apropie toţi din ce în ce mai mult, cu sete de frumuseţe şi cultură, de opera lui uimitoare". În peisajul bogatei literaturi critice despre Mihai Eminescu, opera academicienei profesor Zoe Dumitrescu Buşulenga se înscrie cu o exegeză remarcabilă referitoare la viaţa şi creaţia artistică a geniului naţional.

MIHAIL SADOVEANU
de Constantin Ciopraga

Criticul şi istoricul literar Constantin Ciopraga, profesor universitar ieşean, a înzestrat literatura de specialitate cu câteva monografii de scriitori precum Calistrat Hogaş (1960), George Topârceanu şi Mihail Sadoveanu (1966), Hortensia Papadat-Bengescu (1973). Autor şi de poezie, dar şi profesor la Sorbona, criticul se ocupă de problema integrării specificului naţional în universalitate, publicând în 1973 volumul *Personalitatea literaturii române*.

Monografia **Mihail Sadoveanu** completează în momentul apariţiei o relativă lipsă a criticii româneşti, aceea a studiului asupra operei scriitorului de până la anii celui de al doilea război mondial. Momentul retrospectiv cu care se deschide volumul trece în revistă opiniile marilor critici şi istorici literari care l-au clasat pe prozator fie ca un creator a cărui operă reiterează teme, motive, procedee (E.Lovinescu), fie ca un scriitor înclinat spre reverie şi construcţie epopeică (M.Ralea), fie ca un autor de epos căruia i se reproşează mai ales fragilitatea mişcării epice (G.Călinescu).

Studiul critic urmăreşte tematica majoră a operei artistului, nu fără a pregăti tratarea printr-o privire de sinteză asupra etapelor creaţiei cărora le corespund "atitudini umane şi estetice". Criticul observă "construcţia perfect sferică" a acestei creaţii care debutează cu teme sociale şi istorice încheindu-se cu aceeaşi problematică şi alternând pe parcurs ritmuri diverse: citadinul, ambianţa rurală, natura, istoria. În ce priveşte periodizarea activităţii lui Sadoveanu, istoricul detaşează etapa tinereţii de până la primul război mondial, când prozatorul abordează mai ales genul scurt (povestiri, amintiri, însemnări, privelişti), pe care nu-l părăseşte nici după 1918, pentru ca în perioada iterbelică, aceea a maturităţii sale creatoare, să dea la iveală marile capodopere care nu

sunt toate producţii de întindere. Criticul diferenţiază cale două etape după specificul tematic şi al universului uman: apariţiile neguroase, scenele triste, dramele, înclinaţia spre meditaţie, eroicul, evocarea cu rădăcini în legendă şi cronici în prima etapă, şi elementul intelectual, semnificaţiile profunde, specificul naţional, înţelepciunea, reflexivitatea în a doua etapă. După cel de al doilea război se adâncesc teme interbelice şi se lărgeşte şi mai mult tărâmul observaţiei.

Universul uman sadovenian are în centru figura ţăranului. Criticul operează şi aici o categorisire: ţăranii apar "fie retrospectiv, în tablourile unei istorii frământate, fie ca martori ai unui trecut mai apropiat, ori ai epocii contemporane". Criticul trece sub observaţie atitudini şi comportamente, pasiuni şi drame individuale din texte precum *Într-un sat, odată, Mergând spre Hârlău, Boredeienii*. Dezrădăcinarea, temă sămănătoristă ulterior, cu motivaţia ei şi dramatismul pe care-l presupune, este sentimentul, starea pe care o resimt personaje precum Ion Ursu ori Petrea Străinul în ambianţa târgului mizer.

Declinul sufletesc şi acela al existenţei acestora este semnificativ. Aceeaşi lume a satului e completată de comentarii sumare asupra unor povestiri de referinţă în opera sadoveniană: *Păcat boieresc, Cozma Răcoare, Hanu Ancuţei* până la *Baltagul* şi *Ochi de urs*. Autorul studiului expune problematica acestor scrieri urmărind mişcările sufleteşti ale eroilor, aspectul social, elementele de atmosferă, tonalităţile, complexitatea relaţiilor umane, fabulosul, miticul, cadenţele povestirii, legătura cu pământul, etica rurală, "terapia naturii" etc. La sfârşitul capitolului, Constantin Ciopraga conchide: "Cu toată diversitatea faptelor şi eroilor, ţăranii lui Sadoveanu se reduc, în realitate, la câteva tipuri: energicul, meditativul, resemnatul; ţăranul-durere, ţăranul-înţelepciune, ţăranul-pasiune. Odată interesul merge spre omul pământului, altădată spre geniul popular, bazat pe simplitate şi sens poetic".

O altă lume se înfăţişează în **Tablourile de mică provincie** atinse de o tristeţe apăsătoare în care îşi duc existenţa indivizi purtători ai unor drame sufleteşti de nevindecat. Aşa, în *Mormântul unui copil* se demontează psihologia unui orfan pe care suferinţa l-a maturizat prea curând; în *Dumbrava minunată* numai basmul şi natura mai sunt refugiu

sufletului de copil. Ideea că aici "nu se întâmplă nimic" e privită ca o ironie, căci, afirmă critcul, se petrece o ruptură, o destrămare a unei lumi ca va fi înlocuită de alta.

Studiul critic remarcă "aspectul documentar, mużeal" al acestei literaturi care subliniază contrastele semiurbanismului adoptând tonul meditativ al cronicarului interiorizat. *O zi ca altele, Balta liniştii, Haia Sanis, Duduia Margareta, Locul unde nu s-a întâmplat nimic, Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea* aduc în scenă personaje cu o psihologie tulbure, frământaţi de dureri intime grave şi adânci, în contrast cu monotonia târgului, cu stereotipia existenţei sau pricinuite de acestea. Personaje diabolice, devitalizate, lucide sau naive, inşi goi sufleteşte sau hipersensibili, dezgustători sau rafinaţi compun o frescă a nefericirii în ambianţa "provinciei plate", pe care scriitorul o priveşte cu ironia rece, aproape sarcastică, moralizatoare însă, a reflexivului realist.

Reflecţii grave: armata, războiul constituie a treia temă sadoveniană identificată de critic. Din paginile unor scrieri ca *Amintirile căprarului Gheorghiţă, Strada Lăpuşneanu* se desprinde dramatismul, absurditatea, revolta, acuzarea, formalismul, ambiţia gratuită ca atitudini sau accente ale imaginii războiului. Privirea autorului e a unui umanist. Observaţiile criticului ating şi aici problema inadaptabilităţii, a destinului individual şi colectiv, a galeriei portretistice şi procedeelor de caracterizare.

Mai metodic şi mai minuţios este studiul asupra **Naturii: prezenţă multiplă**, unde criticul analizează structura povestirilor pe această temă. El stabileşte astfel un anume tipar al acestora: "1 - un pretext de evocare; 2 - povestirea propriu-zisă; 3 - raportarea la natură". Subliniază atitudini scriitoriceşti (clasicism şi romantism), vastitatea capacităţii de percepţie (de la "emoţia clipei la percepţia infinitului"), înclinaţia spre reflecţie, meditaţie, lirismul, modalităţile de transfigurare artistică. Criticul urmăreşte aici diversitatea motivelor şi polifonia simfonică a spectacolului naturii pline de mister pe care poetul tinde să-l cerceteze la infinit, convins fiind că acesta nu i se va dezvălui niciodată. Analiza merge până la fondul lexical, fără a se lăsa la o parte elementele

care ţin de filosofia artistului în faţa naturii, între care timpul e unul fundamental. Rapsod, poet al naturii, Sadoveanu e privit ca un artist al emoţiilor unice.

Cel mai consistent capitol al volumului e acela despre **Întoarceri în istorie**. De la sursele de inspiraţie până la caracterizări de eroi criticul trece prin aproape toate aspectele ce ţin de modalităţile de evocare: atitudinea romantică (melancolia), cadrul natural şi folcloric, realism, motivaţia întoarcerii în trecut, etapele parcurse de epopeea istorică sadoveniană, nuanţele de legendă, baladă, fabulosul, desfăşurările epice etc. istoricul împarte opera de evocare istorică în etape de creaţie: *Neamul Şoimăreştilor* e un punct de reper, el încheie o etapă; după cincisprezece ani opere de maturitate artistică apar în construcţii mai riguroase şi într-o viziune nouă: *Zodia Cancerului...*, *Fraţii Jderi*. Destine şi atitudini umane constituie punctul nodal al comentariilor. Mai încap aici şi aprecieri despre tonalitate, viziune scriitoricească (stilizare, realism şi romantism, spirit de sinteză) cu rare aprecieri asupra tehnicilor narative şi compoziţionale.

Între istorie şi legendă sunt încadrate scrieri care trimit la un timp imemorial, al divinităţilor păgâne, al unor origini ce explică porniri primitive sau se resimt de ecourile unei arhaicităţi în care răsună ştiinţa lucrurilor celor mai adânci şi ascunse: *Nopţile de Sânziene, Creanga de aur.* Criticul la detaşează de scrierile istorice pentru că în ele e nu numai evocare şi încercare de reconstituire istorică, ci mai ales "evocare fantezistă: istoria devine pretext". Criticul e atent mai cu seamă la ilustrarea temei vieţii şi morţii, privind personajele în relaţia lor cu pământul, cu fondul ancestral.

O carte de referinţă în creaţia sadoveniană, apreciată de critic prin comparaţie cu "variantele" sale anterioare, este Nicoară Potcoavă. Comentariul acesteia se face din perspectiva mai ales a noutăţii viziunii. Scriitorul a devenit înţelept asemeni multora din personajele sale, iar înclinaţia spre meditaţie din *Zodia Cancerului...* capătă aici şi mai multă gravitate. Realismul e justificat prin detitanizarea pe care o operează scriitorul, dar şi prin existenţa elementului popular. Enunţând tema romanului, criticul discută natura eroilor - concepuţi prin tipizare -

relaţia dintre personalitate şi colectivitate, justificând actele personajului caracterizat.

Cu funcţie integratoare, totalizantă este conceput capitolul de încheiere: **Profil în posteritate**. Vorbind despre specificitatea operei sadoveniene, Constantin Ciopraga configurează coordonatele pe care se proiectează în universalitate marele scriitor. Sinteza e cuprinzătoare şi păstrează, accentuând-o, expresivitatea şi ştiinţa scrisului artistic al unui critic de marcă. Se specifică aici intenţia majoră a prozatorului de-a lungul întregii cariere de o jumătate de veac: "descoperirea sufletului popular în universul lui propriu". În acest scop artistul a transmis urmaşilor săi ca şi contemporanilor o lecţie care se constituie într-o "mare sinteză de sociologie, de etnografie, de psihologie şi mai ales una de înţelepciune cu baze populare".

Continuator al idealurilor de la 1840, Sadoveanu, scrie criticul, a compus un portret general al poporului. Valorificând teme, motive, idei din fondul folcloric, el a transpus în artă "întreaga claviatură a limbajului popular", cu ecouri din Neculce şi Creangă, de o varietate incomensurabilă. Comparabil cu Tolstoi, a fost un scriitor cu observaţie fină chiar dacă nu excela în arta de a construi epic, realist şi romantic, a cărui operă se distinge întâi de toate prin monumentalitate. Contemplativ, patetic, critic, sublim, ironic, ceea ce a stimulat cel mai viguros creaţia lui a fost idealul suprem al iubirii de oameni.

Incluzând aici şi aprecieri critice ale câtorva exegeţi, Constantin Ciopraga face elogiul pasionat şi tulburător al titanului prozei româneşti care face o demnostraţie de "talent al inimii", cuceritor prin "farmecul unic al frazei: (prin) vraja stilistică". Opera lui are ca trăsătură fundamentală monumentalitatea, fiind "în totalitatea ei, (...) un concerto grosso majestuos şi delicat".

MITOLOGIE ROMÂNĂ

de Romulus Vulcănescu

Apărută în Editura Academiei în 1985, cartea **Mitologie română** urmează altor opere aparţinând lui Romulus Vulcănescu, înrudite cu aceasta ca preocupare şi interes: *Fenomenul horal, Boşimanii, Incaşii, Măştile populare* etc. Cultura românească dobândeşte prin R.Vulcănescu un specialist de înaltă ţinută în domeniul mitului şi al mitologiei. Impresionează în cartea atât de densă a lui R.Vulcănescu documentarea pluridimensională, autorul inventariind, cu scrupul, marile împliniri ale folcloristicii şi studiului mitologiei româneşti, interpretând şi proiectând miturile noastre în perspectivă universală.

În **Prefaţa** volumului **Mitologie română**, autorul fixează trei direcţii în care-şi disputau întâietatea investigaţiile mitologiei la noi: O direcţie susţinea că în cultura noastră nu poate fi vorba de o mitologie în sensul clasic al termenului, ci numai de un substrat mitologic - reprezentanţi: Sim.Florea Marian, Ovidiu Papadima, Marcel Olinescu ş.a. O altă direcţie este reprezentată de cei ce consideră că mitolgia românească nu poate fi decât necreştină, adică "păgână" şi că reflectă, deci, substratul daco-roman al unei mitologii clasicizante. Acestui punct de vedere i se circumscriu: D.Cantemir, reprezentanţii Şcolii Ardelene, B.P.Haşdeu. A treia direcţie, susţinută de R.Vulcănescu însuşi în lucrarea în discuţie, afirmă că mitologia română este o sinteză integratoare a celor două staturi mitologice, dac şi roman.

În aceeaşi parte a lucrării este anunţată metoda de lucru, respectiv studiul interdisciplinar al izvoarelor, interferenţelor, contaminărilor, calchierilor, al materialelor de teren, arhivă şi muzee referitoare la cugetarea mitică a ramurilor poporului român: dacoromân, aromân, meglenoromân şi istroromân, dar şi studiul materialelor comparativ-istorice referitoare la cugetarea mitică a popoarelor vechi şi apropiate din Europa. Puterea, energia, imboldul de a duce până la

capăt investigaţia în această atât de complexă compozantă a culturii noastre arhaice i le-a dat lui R.Vulcănescu "descoperirea unităţii organice, a originalităţii intrinseci şi a istoricităţii materialului mitic românesc".

Autorul trece în revistă câteva dintre dificultăţile cu care s-a confruntat în alcătuirea sintezei sale, între care reţinem "lipsa de interpretare a etnogenezei române şi din perspectiva mitologiei". El justifică interesul pentru acest aspect prin faptul că "etnogeneza este nu numai un proces antropolingvistic, ci şi unul culturo-genezic, din care face parte integrantă mitologia română".

Scopul întocmirii şi editării **Mitologiei române** ne relevează în R.Vulcănescu un cercetător însufleţit de adâncul respect faţă de valorile culturii autohtone, de un patriotism exemplar: "Prin prezentarea mitologiei române concepute ca o sinteză integratoare al unui aspect al spiritualităţii poporului român vrem să credem că această ultimă versiune stadial-istorică va contribui la cunoaşterea adecvată şi mai reală a istoriei culturii şi civilizaţiei autohtone şi prin această cunoaştere va combate tezele eronate sau tendenţioase referitoare la lipsa de creativitate elevată şi de ţeluri culturale corespunzătoare, teze colportate de detractorii dreptului la existenţa unitară teritorială şi etnoculturală a poporului român".

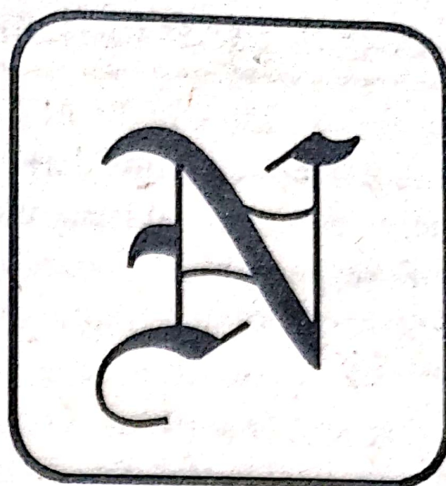
De fapt, din concluziile **Prefeţei** rezultă profesiunea de credinţă în numele căreia a lucrat marele om de cultură: "...prin redactarea mitologiei române am urmărit să lărgim orizontul cunoaşterii spiritualităţii istorice a poporului român, spre înţelegerea ştiinţifică a miturilor lui, ca documente social-culturale a căror valoare nu poate fi contestată; mituri care reprezintă esenţa permanentă a culturii istorice expresiv-majore a românităţii".

Structurată în trei părţi mari, volumul **Mitologia română** se prezintă sub formă de capitole şi subcapitole. **Categoriile cugetării mitice**, conceptul-cheie al mitologiei, **Mitul** însuşi, **Sistemul de mituri, Mitologia, Istoriografia mitologiei române** formează conţinutul **Părţii I** a operei.

Sub genericul **Mitologiile ancestrale, Partea a II-a** se ocupă de **Mitologia predacă, Mitologia protodacă, Mitologia dacă, Mitologia daco-romană, Mitogeneza română**.

Partea a III-a începe cu un titlu-sinteză **Structura mitologiei române**, după care materialul este distribuit în două mari secţiuni: A. **Structura generativă**, cu capitolele: **Mitologia sorţii, Mitologia morţii, Mitologia strămoşilor şi moşilor**. Urmează apoi **Antegonia** cu **Haosul** şi **Mitogoniile** cu **Teogonie, Cosmogonie, Antropogonie, Etnogonie, Nomogonie** şi **Erotogonie**; B. **Structura integrativă**, cu capitolele: **Daimonologia, Semideologia**, cu subîmpărţirile: **Bătrânul Crăciun, Baba Dochia, Zâni şi zâne**, continuând cu **Deologia**, cu referiri la **Fârtatul şi Nefârtatul, Cerul Tatăl, Soarele Sfânt, Luna Sfântă, Stelele logostele, Imaginea polivalentă a Cerului şi Astrelor: Labirintul, Meteorologie mitică, Pământul Mumă, Toponimie mitică, Hidromitologie, Fitomitologie, Zoomitologie, Mitologia ocupaţiilor, Eroologie, Mitologia română şi artele.**

Cartea lui Romulus Vulcănescu se prezintă ca o veritabilă baie de cultură, indispensabilă oricărei persoane interesate de acest domeniu al culturii noastre, dar mai ales tinerilor studioşi care nu se pot concepe în afara unui asemenea act de cultură cum este cufundarea în mit, prin ceea ce oferă cercetătorul de o mare competenţă şi de un mare suflet.



NARCIS ŞI HYPERION

de Mihai Cimpoi

Atât în cartea **Narcis şi Hyperion** cât în dialogurile cu eminescologii din întreaga lume (*Spre un nou Eminescu*, Chişinău, Hyperion, 1993) şi eseurile adunate în volumul *Căderea în sus a Luceafărului* (editura Porto-Franco, Galaţi, 1993) Mihai Cimpoi vorbeşte despre poetul român ca despre un poet al Fiinţei privită în întreg spectacolul existenţial (heideggerian) al revelării ascunderii. Eminescu este în acest sens un poet tragic ce nu se înscrie, tipologic şi cronologic, în vreun curent, aparţinând esenţialmente mai degrabă unui romantism anacronic, de totdeauna. Zeci şi sute de pagini s-au consacrat influenţei lui Schopenhauer asupra lui Eminescu, poetul fiind ba total înfeudat celui mai "pesimist" dintre filosofi, ba fiind considerat departe de el printr-un fond artistic înnăscut, prin accentele eroice şi revoluţionare ale poeziei de început, sau prin interpretarea personală pe care o dă postulatelor autorului Lumii ca reprezentare şi voinţă. Aceste consideraţii, care pot avea, după cum consideră Mihai Cimpoi, doar o importanţă didactică, îşi dovedesc inutilitatea dacă ne gândim că el este anume un poet al fiinţei un poet tragic, marcat de "o nelinişte metafizică" şi mereu aflat în faţa "abisului ontologic" şi în dialog înverşunat cu Dumnezeu, cu care se credea, ca geniu, consubstanţial (vezi poemul *Luceafărul*).

Autorul urmăreşte evoluţia Eului eminescian în toate fazele sale dialectice, considerând că în linii mari ea se desfăşoară de la Narcis, personajul mitic care simbolizează eul pur, la Hyperion care simbolizează eul impersonal, intelectualizat şi subordonat tragic determinismului universal. Omul tragic este omul de excepţie, "mergătorul de deasupra lumii", care trăieşte la limită problematicul, antinomicul ce-i întind cursa irezonabilului. Omul tragic eminescian este, în viziunea lui Mihai Cimpoi, sfâşiatul necondiţionat, Narcisul fără oglindă şi fără proiectare în Celălalt, în *Eco*. Drama existenţială a poetului nostru are loc în câmpul valorilor: valoricul (sacralul) este adevăratul axis mundi, principiul suprem de organizare ierarhică a lumii. Este, în dragostea-dor (Mihai Cimpoi vorbeşte despre un monoteatru al iubirii, la Eminescu, partenera fiind doar imaginată), ca şi în toate pasiunile ascensionale eminesciene, întreg spectacolul (heideggerian) al fiinţei, în care voinţa (frica) de ceva determinat trece, aşa cum observa Noica, în voinţa (frica) de nimic determinat. Omul tragic eminescian trăieşte din plin această trecere dialectică. Sunt analizate în acest sens marile motive mitopoetice (toposurile) eminesciene: apele (neptunismul), roata, orologiul, oglinzile, "himera totală" , umbrele, "nemarginile gândirii", timpul ("mecanizat" şi "ideal": ora douăsprezece); personajele de tipul Regelui Lear, Archaeus, "Bătrânul dascăl" ş.a.

Capitole aparte sunt consacrate văzului şi auzului prin care mitopoetica eminesciană se apropie de mitopoetica secolului XX. Poeţii români din acest secol: Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, Stănescu sunt eminescieni prin căutarea ferventă a sinelui, prin încercarea de a resacraliza lumea şi de a da expresie "abisului ontologic" cu care intră în impact fiinţa umană. Criticul se referă şi la impactul lui Eminescu cu modelul cultural german. Poetul nu doar se formează în mediul universitar german; el se simte în el un adevărat om de cultură. Paginile sale germane ne dau, după memorabila spusă a lui Constantin Noica, filosof de asemenea de formaţie intelectuală germană, "măsura fiinţării în elementul culturii a unui om". Poetul român, afirmă autorul, se află în dialog încrucişat cu cei trei mari filosofi germani, schopenhaureizându-se şi totodată - în mod dialectic - eminescianizându-i efectiv, ceea ce este expresia unui act intelectual insolit. Schopenhauer a fost pentru Eminescu

filosoful-medium, filosoful de răscruce care călăuzea toate drumurile filosofiei şi le aduna într-o imagine sintetică. "Prin Schopenhauer - Eminescu a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înţelepciunii indice, dar şi către fântâna de mângâieri a stoicismului greco-roman" (Tudor Vianu, *Eminescu*, colecţia "Eminesciana", Iaşi, 1974, p.53).

Dacă Schopenhauer rămâne filosoful de frecventă referinţă, înţeleptul-model Kant devine persoanjul "epic" şi "liric" al prozei şi poezie sale. După cum notează însuşi poetul, Kant este prototipul "bătrânului dascăl" din *Scrisoarea I.* Kant reapare şi în discuţia care o întreţin cele două personaje (un bătrân şi un tânăr) în nuvela filosofică *Archaeus*. Fiinţa în om, constată Bătrânul, e nemuritoare datorită unui arheu, al unui punctum saliens apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit. Reflecţii asupra timpului; spaţiului şi relativităţii întâlnim în nuvela Sărmanul Dionis.

Semnificaţia întâlnirii lui Eminescu cu Kant o adânceşte actul traducerii de către poetul român a unei părţi considerabile din *Critica raţiunii pure*. Eminescu traduce în termeni literari fideli preceptele kantiene fundamentale, raportul dintre transcendent şi transcedental, apriorismul spaţiului şi timpului. Poetul înţelege, în spirit kantian, timpul ca pe un principiu activ al lumii (transcedentale). Deşi antihegelian în unele din afirmaţiile sale, Eminescu procedează în spiritul *Fenomenologiei spiritului* lui Hegel încercând să cuprindă cu mijloace poetice "întregul domeniu al vieţii spirituale".

Întreaga operă a lui Eminescu, după părerea lui Mihai Cimpoi, ia înfăţişarea unei drame cu doi actori, care-şi asumă în mod interminent şi rolul de regizori: Poetul şi Demiurgul. La început, Dumnezeul eminescian apare ca un ceva profund opozitiv: el este un sfinx cosmic de care se izbesc toate întrebările poetului. Mai apoi, poetul constată "apusul de zeitate" şi "asfinţirea de idei". Dumnezeu "apune pe cerul cugetării" (*Memento mori*) şi moartea lui (nietzscheană) instaurează un gol în lume. În cele din urmă Poetul, căruia Demiurgul îi pune pe frunte "o gândire bogată", i se crede consubstanţial şi devine, astfel, Hyperion, vârful cel mai luminiscent al Fiinţei, pe care îl revelă întreaga odisee a arătării/ascunderii ei.

NU NUMAI CARAGIALE

de Ştefan Cazimir

Alcătuirea volumului de studii şi articole literare **Nu numai Caragiale** (apărut în 1984) a presupus din partea autorului colecţionarea scrierilor sale mai mult sau mai puţin ocazionale, răspândite pe o perioadă de mai bine de un sfert de veac în reviste de specialitate ori făcând obiectul unor comunicări ştiinţifice. Volumul prezintă aşadar marele avantaj de a face cunoscute texte accesibile doar unui public restrâns şi de a dezvălui preocupări care nu se înregimentează în programele academice ale criticii.

Ştefan Cazimir adoptă o perspectivă inedită mai ales din punctul de vedere al metodei critice deschisă către observaţia rapidă, fulgurantă, iluminatoare, iar motto-ul din André Gide echivalează cu o declaraţie de pretenţii - "Toate lucrurile au fost spuse, dar cum nimeni nu ascultă, trebuie mereu s-o luăm de la capăt". Necesitatea de a reciti, refăcând pe căi oblice, ingenuitatea de percepţie asupra unor scriitori şi opere consacrate conduce la o serie de "construcţii" de istorie literară, multe de nuanţă polemică. Ştefan Cazimir redactează ca şi Şerban Cioculescu glose pe marginea unor expresii caragialiene, propune rectificări pentru câteva erori de lecţiune în ediţiile Eminescu şi investighează până la ultimele consecinţe sursa conflictului dintre Caragiale şi Caion, rescriind una din piesele cele mai importante a numitului proces literar.

În studiile mai ample publicate în volum, criticul se arată interesat de tehnica literară, de arta compoziţiei şi a monologului la Caragiale, de tipologie, de proiectul său literar explicit. Când părăseşte pe Caragiale, abordează spaţii tangente: umorul în lirică - mijloc de deblocare a anchilozei sentimentale, a epigonismului şi a emfazei, avatarurile lui Titu Maiorescu în paşoptism şi postpaşoptism, psihologismul în proza de dinainte de perioada interbelică (**Spaţiile tăcerii, Dimensiunea interioară**).

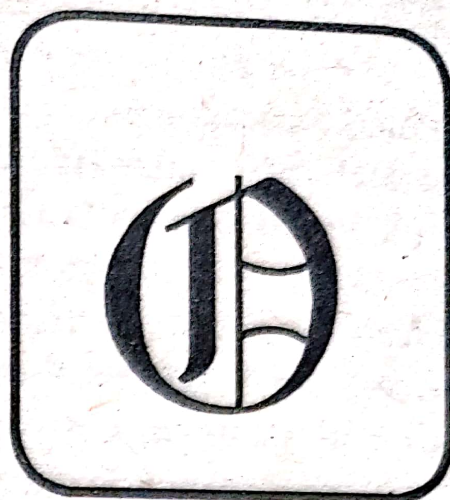
Arta compoziţiei reprezintă în acest context studiul cu cea mai mare aplicaţie didactică. Este o cercetare a intenţionalităţii autorului în construcţia dramatică, intenţia fiind aceea de a revela existenţa planului compoziţional foarte exact al lui Caragiale pentru susţinerea intrigii şi pentru stimularea conflictului dramatic. Expoziţia constituie mostra aplicaţiei analitice, deoarece, din toate momentele compoziţiei, ea conţine cea mai mare doză de artificialitate datorită paradoxului de a fi în acelaşi timp anterioară acţiunii dramatice şi acţiune ea însăşi. În cazul piesei *O noapte furtunoasă*, Ştefan Cazimir tematizează discuţia iniţială dintre jupân Dumitrache şi Nae Ipingescu, aparent ca o succesiune spontană de idei, succesiune care ascunde din punct de vedere compoziţional premisele intrigii pe baza unor semnale textuale duplicitare. Superioritatea piesei *O scrisoare pierdută* este recunoscută şi din perspectiva posibilităţilor expoziţionale; prin_faptul că în noua piesă scrisă de Caragiale acesta reuşeşte să subordoneze totul nevoii de informare a personajelor şi nu a celor din sală. În virtutea acestor remarci asupra geometriei construcţiei la Caragiale, criticul ajunge inevitabil la analiza diferitelor tipuri de "dispozitive comice" atras în special de situaţia cuplurilor geminate, tip Lache şi Mache (cadru lărgit de povestea ghetelor interşanjabile din schiţa *La Paşti*).

Studiile aşa-zis comparatiste ale lui Ştefan Cazimir reflectă un mod particular şi demn de atenţie de a înţelege istoria literară, în care picanteria şi insolitul, asociaţia liberă şi spontaneitatea de spirit sunt principalele valori. Partea cea mai importantă a contribuţiilor lui Ştefan Cazimir în cercetarea caragialiană trebuie căutată în aparentele improvizaţii pe teme minore. În **Tărâmul prahovean** criticul propune un inventar al celor mai generale momente prahovene, descoperind, cu vădită satisfacţie, multitudinea schiţelor cu acest cadru. Aceasta ca pretext pentru câteva sumare note de călătorie din Ploieşti, care îi dovedesc persistenţa obiectului ironiei caragialiene. Problema în discuţie în mai toate articolele de acest fel scrise de Ştefan Cazimir este posibilitatea vieţuirii unor texte în două registre de comunicare simultane: în cel sobru, comun şi în cel comic, fără să fie nevoie de modificarea vreunui semn lingvistic. Este cazul programului "excursiunii române" pe care l-a urmat Caragiale la Piatra Neamţ şi despre care se poate spune

pe bună dreptate că i-a acomodat simţirea la actele vieţii directe, furnizându-i câteva situaţii tipice pentru schiţe.

Problema textelor marcate stilistic îşi găseşte teoretizarea în articolul **Caragiale "inedit"**. Consecinţa acestui demers este surprinzătoare şi deosebit de adecvată în raport cu tendinţele cercetării moderne - îi sunt atribuite lui Caragiale texte culese de el din diferite surse literare sau neliterare şi indicate drept preţioase mostre comice în corespondenţă sau pur şi simplu republicate în ziarele care i-au aparţinut, înrucât Caragiale este cel care le-a dat sens şi valoare de circulaţie în cadrul propriei sale opere. Această lărgire a conceptului de "text" cu care operează Ştefan Cazimir trebuie cumulată cu o mare rigoare în respectarea textului caragialian în actualizările dramatice. Umilirea textului într-un regim de efecte ostentative în spectacolele contemporane provine, după opinia lui Ştefan Cazimir, dintr-o regretabilă neîncredere, fie în puterea de înţelegere a publicului, fie în puterea textului, oricum din ideea "veştejirii" operei.

În privinţa înţelegerii textului caragialian, autorul revine în articolul **Sensurile trec, întrebarea rămâne** cu o istorie a recepţiei critice marcată de imposibilitatea de a-şi lămuri atitudinea scriitorului însuşi faţă de propriile plăsmuiri. Dominat de problematica caragialiană volumul se încheie cu câteva eseuri de factură lirică, care suferă de vecinătatea cu registrul parodic şi ajung să aibă ele însele o dublă funcţionalitate.



OCTAVIAN GOGA. MONOGRAFIE

de Ion Dodu Bălan

”După Eminescu şi Macedonski, Gogă e întâiul poet mare din epoca modernă sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulţimii , poet naţional şi totodată pur ca şi Eminescu”, spune G.Călinescu, fixându-i locul în panteonul literar naţional. Numeroşi critici şi istorici literari, de la T.Maiorescu, Gh.Bogdan-Duică, I.Chendi, S.Puşcariu, la E.Lovinescu, G.Călinescu, T.Vianu, până la cei de azi şi-au exprimat opinii, adeseori contradictorii despre opera lui Octavian Goga. Monografia pe care o consacră Ion Dodu Bălan scriitorului şi omului politic, poetului militant, angajat în lupta pentru drepturi naţionale şi sociale, se impune printr-o documentaţie severă. Istoricul şi criticul literar, pe baza operei artistice şi a documentului de arhivă, creează o existenţă literară în ceea ce are ea semnificativ, în raport cu datele esenţiale ale timpului şi spaţiului în care a trăit şi în funcţie de mişcarea spirituală interioară.

Apărută în 1971, prima ediţie, iar în 1975 cea de a doua, cartea prezintă viaţa şi opera bardului de la Răşinari într-o structură unică, reconstituind profilul spiritual al scriitorului a cărui poezie “trăia, se afirma şi creştea ca un eveniment public împletit cu faptele istorico-politice care au premers, la noi, primul război mondial”.

Cele optsprezece capitole ale monografiei, cu titluri ce sintetizează momente din viață, sau structuri unitare din creația artistică (**Străbunii, Luceafărul și epoca studiilor universitare, Poetul "pătimirii noastre", Coordonate universale** etc.) desfășoară destinul controversat al poetului vizionar și erou al ideii de unitate națională. La început criticul, referindu-se la personalitatea lui O.Goga, ca poet, dramaturg, publicist, îl așază pe "cântărețul Ardealului", în descendența lui Eminescu, ca poet și publicist, ca patriot și luptător activ, un continuator al corifeilor Școlii Ardelene, al marilor eroi ai neamului: Horea și Avram Iancu.

Monografie a epocii, cu informații despre istoria culturală a românilor din Imperiul Austro-Ungar, despre represiunile naționale de la finele veacului al XIX-lea, volumul proiectează viața și opera lui Octavian Goga într-un univers specific, poetul fiind reprezentat al colectivității, un pedagog al neamului său. Referirile la anii de formare spirituală evidențiază rolul familiei în crearea cultului pentru istorie, pentru idealurile naționale. Tatăl său, Iosif, a fost învățător și preot la Rășinari, apropiat de timpuriu de *Convorbiri literare* și de noile directive ale lui T.Maiorescu, iar mama, suflet de artist, cunoscătoare a limbii germane și maghiare, a publicat versuri în revista *Familia* a lui I.Vulcan. Bunicul poetului dinspre tată a fost în 1848 revoluționar, în tabăra lui Axente Sever. Copilăria și adolescența, petrecute la Rășinari sau la Crăciunel, lângă Blaj, i-au prilejuit cunoașterea, pe baza experinței de viață, a vieții satului românesc, a folclorului, spre care se întoarce permanent prin creația sa poetică, fiind un "înregistrator conștient, cu ochii deschiși, al tuturor evenimentelor". Anii de studii, la Sibiu, Brașov și apoi la Budapesta, scot în evidență pasiunea pentru studiu, pentru creația poetică și interesul pentru politică și publicistică.

Prima poezie o va trimite tatălui său cu ocazia zilei de naștere, pentru care O.Goga va primi *Poeziile* lui Eminescu, prima ediție, îngrijită de Maiorescu. La Sibiu, în Biblioteca Astrei, va citi din creația scriitorilor pașoptiști și va urmări cu pasiune articolele din revista *Convorbiri literare*. Participă la vârsta de 13 ani, la manifestarea Memorandiștilor, fiind amenințat cu eliminarea din liceul sibian, pe care-l va părăsi în ultima clasă, din cauza conflictului cu profesorul de istorie Toma Arpad,

care ţinea cu tot dinadinsul să-i deznaţionalizeze pe elevii români. Autorul monografiei insistă asupra rolului pe care l-au avut în formarea sa dascălii şi atmosfera spirituală din Gimnaziul românesc din Braşov.

Debutul literar al lui Goga are loc în revista *Tribuna* şi în *Tribuna literară* de la Sibiu (1897-1902) unde publică 36 de poezii şi unele pagini de proză, simţindu-se puternic influenţa lui Eminescu şi Coşbuc. “Goga a descifrat şi tainele vrăjite ale lirismului eminescian şi firele de tort ale baladelor lui Coşbuc... Având afinităţi cu amândoi, cântecul lui Goga poate fi definit o elegie eroică”. Anii de studenţie la Budapesta sunt urmăriţi de istoricul şi criticul literar nu numai din perspectiva formării personalităţii lui Goga, ci şi a implicării poetului în viaţa culturală, publicistică şi politică a acestor ani. Aflăm despre activitatea prestigioasă a studenţilor români în cadrul Societăţii “Petru Maior”, unde “purtau lungi discuţii politice, citeau cărţi şi visau să răstoarne îmbătrânita împărăţie”. Acum citeşte filosofia lui Schopenhauer şi Nietzsche, *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu, *Crimă şi pedeapsă* a lui Dostoievski etc. Colaborează la revista *Luceafărul* apărută în 1902 la Budapesta, din iniţiativa lui A.P.Bănuş.

Capitolul al IV-lea detaliază viaţa revistei şi rolul pe care l-a avut în emanciparea culturală şi naţională a românilor, în afirmarea deplină a lui O.Goga. După un scurt popas de studii la Berlin, Goga se întoarce în ţară. Criticul urmăreşte acum activitatea lui Goga în cadrul Astrei, unde înregistrează câţiva ani rodnici având funcţia de secretar II al Asociaţiunii. Urmează perioada deosebit de fructuoasă pentru publicist, când Goga devine redactor la *Ţara noastră*, “revistă poporală a Asociaţiunii”.

Capitolul al V-lea este consacrat problematicii specifice de la revista *Ţara noastră*, care îşi propunea “luminarea, educarea şi ridicarea maselor ţărăneşti, cu ajutorul intelectualilor”. Sunt prezentate aici procesele de presă intentate de autorităţile imperiale lui Goga şi altor colaboratori ai publicaţiei pentru ideile lor politice. Poetul-tribun va suferi detenţiune, la Seghedin. Autorul cărţii susţine ideea că Goga devine acum o persoană publică, admirat fiind de studenţi şi prieteni, de mari personalităţi politice din ţară, care-i susţin demersurile culturale şi politice, prin diverse publicaţii. Ion Dodu Bălan analizează cu pertinenţă

ştiinţifică activitatea politică a lui O.Goga accentuând rolul extraordinar pe care l-a avut în perioada de pregătire şi de recunoaştere a Marii Unirii de la 1 Decembrie 1918. Temperament eroic, mare poet, dramaturg cuceritor, publicist neîntrecut şi orator de frunte, Goga este un erou naţional, un urmaş demn al lui Andrei Mureşanu. Membru al Academiei Române, doctor honoris causa al Universităţii din Cluj, Octavian Goga reprezintă o dimensiune unică şi originală a spiritualităţii româneşti, fiind înainte de toate "poeta vates", un poet social şi naţional. Crezul artistic al poetului susţine misiunea scriitorului de a fi "un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă într-o trâmbiţă de alarmă... Am văzut în scriitor un sămănător de credinţe şi un sămănător de biruinţă". "Temperament de soldat dar şi de apostol", ne spune criticul, Goga a fost un poet militant, realist şi romantic, în acelaşi timp. Afirmând legătura dintre literatură şi viaţă şi înţelegând poezia ca o armă de luptă, Goga devine prin creaţia sa un exponent al gândirii şi simţirii neamului nostru, opera sa fiind o "cântare a pătimirii noastre".

Analiza creaţiei poetice, în viziunea criticului I.D.Bălan, se desfăşoară din perspectiva conceptului de monografie a satului transilvănean, pe care Goga a realizat-o magistral. Demersul critic cuprinde etapele esenţiale în evoluţia poetului, de la primul volum *Poezii* (1905), premiat de Academia Română, în urma raportului prezentat de T.Maiorescu, şi până la ultimul volum, apărut postum - *Din larg*, autorul insistă asupra imaginii satului în creaţia lui Goga, diferită de aceea din opera lui Coşbuc şi a lui L.Blaga. Satul din poezia lui Goga este cufundat în istorie şi cultură, căci sub apăsarea politică a claselor exploatatoare din imperiul austro-ungar românii trăiau în condiţii grele de dezvoltare economică şi culturală. În adâncuri clocotea mânia populară. Poetul însuşi mărturiseşte că s-a născut "cu pumnii strânşi, sufletul meu s-a organizat din primul moment pentru protestare, pentru revoltă". De aceea în poezia lui Goga ţăranul este văzut ca un rob al pământului, poetul exprimând durerea, răzvrătirea unei colectivităţi solidare.

Semnificativ, în acest sens, este capitolul al VIII-lea, intitulat, prin versul poetului: **Al vostru-i plânsul strunei mele**. Imaginea satului şi dorul reîntoarcerii, chipul ţăranului, văzut ca fundament al edificiului

naţional, fac obiectul interpretării textului unor poezii ca: *Un om, De la noi, Plugarii, Casa noastră, Reîntors, Clăcaşii*. Satul lui Goga, opinează criticul, "devine personaj colectiv, moral, social şi istoric" fiind un sat al "muncii, al valorilor etice perene, al unei osmoze aproape mitice cu natura", un sat al nădejdilor izbăvitoare."Eroii" din poezia lui Goga sunt martiri ai marilor suferinţi. "Ca în pânzele bătrânului Breugel poezia lui Goga... respiră un aer de grandoare şi tristeţe". Chipuri de intelectuali (dascălul, preotul), precum şi alţi reprezentanţi - mesageri ai lumii satului (Lae Chiorul) sunt evocaţi în poezia lui Goga, din perspectiva misiunii lor de alinare a suferinţelor celor mulţi.

Referindu-se la interferenţa poeziei lui Goga cu folclorul, criticul notează răspicat că în opera "poetului pătimirii noastre" simţim prezenţa unei viziuni folclorice, integrată organic în textul liric. "El absoarbe în poezia sa atmosfera folclorică, sensul eticii populare, sentimentul fundamental al dorului, vraja sărbătorilor, viaţa de la stână, hora, cârciuma ca loc al întâlnirii colective, datina, felul de a gândi şi a simţi al omului din popor, sistemul său de relaţii cu natura".

Criticul analizează poeziile *Oltul, Noi*, subliniind, asemenea altor critici literari, că aceste poezii, ca de altfel şi *Clăcaşii, Rugăciune, Casa noastră*, sunt cele mai reuşite creaţii, adevărate bijuterii poetice. "Poezia *Oltul* este sinteza universului artistic al potenţelor sale spirituale..., capodopera creaţiei sale". Interpretarea textului liric, din perspectiva conţinut-formă, scoate în evidenţă ideea că osmoza om-natură "ia proporţiile unei grandioase epopei". Poezia este construită pe antiteza romantică dintre măreţie şi umilinţă, dintre trecutul glorios şi prezentul îngenunchiat. Este evidentă înrudirea cu poetul italian Carducci. Această "elegie eroică" este expresia artistică desăvârşită a patriotismului lui Goga. Interpretarea semnificaţiilor estetice ale cuvintelor ce devin leitmotiv în poezia lui Goga: jale, plâns, lacrimă, nădejde etc, duce la concluzia că din poezia lui Goga izvorăşte sentimentul "acelei mari nelinişti şi tulburătoare jelanii exprimată într-un plâns înăbuşit, dar demn şi protestatar". În acest sens sunt edificatoare versurile din *Clăcaşii*, "unde tabloul clăcaşilor este o magistrală creaţie picturală, iar versul epopeic e lung şi dens, ca un bici al mâniei şi al nădejdii".

Capitolele X şi XI (**Funcţia estetică a elementului religios în lirica lui Goga, Destin şi poezie**) sunt , după opinia lui C.Ciopraga, unele din cele mai bune din monografie "prin origialitatea argumentării". Aici, I.D.Bălan prin analiză de text, dovedeşte funcţia estetică a termenilor religioşi, comparând mereu viziunea lui Goga cu aceea a lui G.Alexandrescu, Arghezi şi Blaga. Elementul religios este la Goga "mai mult tradiţie şi datină, intrate organic în viaţa obişnuită a poporului, decât o speculaţie metafizică sau o zbatere filosofică tragică, cum ar fi cazul lui Blaga şi Arghezi". În volumele *În umbra zidurilor* (1913) şi *Din larg* (apărut în 1939, după moartea poetului) interesul poetului se deplasează spre registrul intim, spre motive şi obsesii întâlnite în poezia simbolistă, din care se resimt largi ecouri. Reprezentative sunt poeziile: *În muzeu, Agonie, În noapte* etc. Criticul este de părere că sub raport artistic poeziile din ultimile volume nu se ridică la nivelul celor din primele volume.

Referindu-se, în alte capitole, la publicistica şi dramaturgia lui Goga, istoricul literar subliniază meritul lui Goga de a fi înzestrat literatura noastră cu piese remarcabile, cum ar fi: *Domnul notar* - 1913 şi *Meşterul Manole*. În viziunea lui Goga, ne încredinţează criticul, ziaristica a constituit o armă de luptă pentru afirmarea intereselor compatrioţilor şi pentru izbânda idealurilor naţionale. Prin cărţi precum: *O seamă de cuvinte, Însemnările unui trecător, Mustul care fierbe, Precursori, Discursuri* Goga se înscrie în tradiţia publicisticii noastre reprezentată strălucit de I.H.Rădulescu, M.Kogălniceanu, G.Bariţiu, N.Bălcescu, B.St.Delavrancea, M.Eminescu, N.Iorga, T.Arghezi.

Autorul monografiei aşază opera lui Goga în **Coordonate universale**, în circuitul simbolismului european, stabilind afinităţi cu marile creaţii din literatura rusă, germană, italiană, maghiară etc. Sunt citate nume de scriitori ca: Baudelaire, J.J.Rousseau, Dostoevski, Tolstoi, Gogol, Goethe, Schiller, Hauptmann, Lenau, Ada Negri, G.Carducci, Petőfi, Ady Endre, Madach Imre. De altfel, Goga este considerat unul din cei mai buni traducători din literatura maghiară, *Tragedia omului* de Madach fiind o traducere impecabilă.

Capitolul **Poetul şi criticii săi** este un periplu sintetic în opera critică de referinţă, realizat cu ştiinţă şi obiectivitate. Ion Dodu Bălan

surprinde istoricul ideilor critice despre creaţia lui Goga, accentuând diversitatea opiniilor formulate în procesul de receptare a operei. Cei mai mulţi critici apreciază originalitatea şi caracterul social şi naţional al creaţiei artistice a lui Goga. N.Iorga, spre exemplu, socotea că ea "este o vibraţie, până atunci neîntâlnită în noua poezie, prin nota locală, patriotică şi socială". Virgil Cioflec reţine "mesianismul poeziei lui Goga", Ion Gorun îl socotea pe Goga "poet al pătimirii noastre". Primul volum *Poezii* a fost întâmpinat de S.Puşcariu, Vlahuţă, Caragiale, Delavrancea, O.Tăzlăuanu cu entuziasm extraordinar, numindu-l o adevărată "simfonie eroică". Însuşi Titu Maiorescu în raportul către Academie pentru premierea volumului susţine că "Efectul asupra marelui număr de cititori provine din forma frumoasă în care autorul a ştiut să exprime cuprinsul patriotic al multora din versurile sale". În faţa acestor concluzii emblematice, părerile, aflate dincolo de baricadă, ale lui M.Dragomirescu şi D.Zamfirescu etc, au fost curând estompate şi risipite. T.Vianu recunoaşte perenitatea operei lui Goga, "ca o expresie generală a sensibilităţii româneşti".

Meritul incontestabil al **Monografiei** lui Ion Dodu Bălan trebuie identificat şi în capacitatea criticului şi istoricului literar de a prezenta opera lui Goga ca o sinteză a omului politic şi a creatorului de artă, punând-o permanent în legătură cu tradiţia literară naţională, cu activitatea scriitorilor paşoptişti şi cu creaţia lui Eminescu şi Coşbuc, disociind-o de sămănătorism şi poporanism. Aşezat la răscruce de veacuri, într-o perioadă de tranziţie, Octavian Goga devine, în opinia criticului, un exponent naţional şi un spirit universal. "Vor trece anii - scria Tudor Vianu, în *Universul literar*, cu prilejul morţii poetului - ... şi undele acestui fluviu vor purta de-a pururi imaginea lui Goga, aşa cum în nopţile senine, valurile Oltului duc, pe crestele lor, chipul strălucit al luminii".

O ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE
de Ion Rotaru

În domeniul istoriei literare cele două volume semnate de I.Rotaru în 1971 şi 1972 sub genericul **O istorie a literaturii române De la origini până la 1900** (volumul I) şi **De la 1900 până la cel de al doilea război mondial** (volumul II) "au drept scop mărturisit oferirea unei sinteze acceptabile şi funcţionale cititorului mijlociu" (M.Popa). Ierarhizată şi interpretată cronologic literatura română, în varianta lui I.Rotaru, se prezintă succesiv prin cele mai importante momente ale procesului apariţiei, dezvoltării şi afirmării plenare a valorilor noastre.

Enumerăm câteva dintre capitolele acestei sinteze: **Literatura veche, Şcoala Ardeleană, Contactul cu Occidentul în Principate, Romantişmul, V.Alecsandri, Junimea, Mihai Eminescu, I.Creangă, I.L.Caragiale, I.Slavici, Al.Macedonski şi curentul de la Literatorul, Dezvoltarea literaturii în epoca dintre cele două războaie mondiale, Curente de idei şi grupări, Dezvoltarea prozei. Marii romancieri, Câţiva dramaturgi, Critici, esteticieni, istorici literari, G.Călinescu**.Vă propunem, în continuare, câteva aprecieri critice formulate de Ion Rotaru cu privire la personalităţi şi opere.

Despre opera fundamentală a lui I.B.Deleanu afirmă că valoarea poetică a *Ţiganiadei* stă mai întâi de toate în puterea ficţiunii care dă viaţă şi forţă de convingere ideilor. Impresia este mai curând - chiar cum se arată în *Prolog* - că, autorul , ca orice artist de geniu, s-a distrat în chip superior, compunând o jucărea, îndemnat de gândul patriotic de a forma un gust nou de poezie românească. Desigur erudiţia literară a rapsodului şi-a spus cuvântul. "Ceea ce a făcut I.H.Rădulescu este enorm: de la *Gramatica* din 1828, de la *Curierul românesc* (1829) şi *Culegerea de poezii şi proze* din 1836, până la *Equilibru între anthitesi* (1859-1869) şi la *Cursu întregu de poesie generale* şi atâtea altele. *Prefaţa* la

Gramatică este un monument de bun simţ. Heliade e tranşant şi taie noduri gordiene dintre cele mai încâlcite cu privire la limbă, în special la ortografie, trecând cu dezinvoltură peste latinişti, ţinta lui fiind prcatica imediată a scrisului". Spiritul junimist "se arată deosebit de receptiv şi sensibil faţăde valorile româneşti ale epocii. Prin el se descoperă şi se promovează cei mai mari scriitori români, începând cu Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, până la Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, Goga şi Sadoveanu".

"Orice s-ar spune, acest mare aristocrat al spiritului care a fost Titu Maiorescu, cu o eleganţă, pondere echilibrată şi subtilitate neîntrecute până acum în stil, echivalând de pe terenul criticii, pe Eminescu, era încredinţat pe deplin, ca şi marele poet, că izvorul de regenerare al culturii româneşti, acum pe punctul de a sta cu cinste în rândul marilor valori universale, se află în popor, în ţărănime."Despre Eminescu s-a scris enorm. Pe parcursul unui secol, dacă ţinem seamă de articolul publicat de Maiorescu în *Convorbiri literare* la 1872. (...) S-a produs până acum o bibliografie ce însumează aproximativ 3000 de titluri. Şi se va mai scrie foarte mult şi de aici înainte, niciodată îndeajuns pentru că poetul a devenit însăşi suma, simbolul spiritualităţii naţionale româneşti, în continuă dezvoltare şi afirmare în cadrul valorilor culturii. În funcţie de valorile poetice care i-au urmat, de curentele filosofice dominante la anumite epoci, în funcţie de temperamentele cutărei sau cutărei personalităţi care s-a aplecat asupra operei marelui poet, în funcţie de metodele de cercetare, în fine, de mode, scrisul eminescian devine izvor şi pretext, punct de plecare a tot mai numeroase studii, eseuri, lucrări de lexicografie, opere beletristice chiar".

Despre arta cuvântului la Ion Creangă afirmă că "...nu încape nici o îndoială că, mai înainte de a le aşterne pe hârtie, *Poveştile şi Amintirile*, Creangă le-a vorbit de nenumărate ori, a ciocănit fiecare cuvânt şi a verificat ritmul fiecărei fraze până a găsit accentul cel mai potrivit. Memoria, puterea de înregistrare şi reprezentare a vieţii sunt extraordinare în cazul lui, dar cuvântul este, de cele mai multe ori, nu numai un vehicul de noţiuni, instrument de comunicare pur şi simplu, ci chiar substanţa comunicării artistice înseşi, interesant fiind aproape întotdeauna nu ceea ce ni se spune, ci modul în care ni spune". " C u

O scrisoare pierdută - adevărată capodoperă de măsură universală -, satira caragialiană își dezvoltă considerabil câmpul de acțiune. Conflictul, care nu e nicidecum de ordin politic în lupta pentru putere, este în momentul cel mai propice desfășurării caracterelor".

Referindu-se la Sadoveanu reține ivirea lui într-un moment deosebit de prielnic. "Prin Eminescu, Creangă, Caragiale - pe care scriitorul moldovean îi continuă în mod firesc și creator -, literatura română atinsese maturitatea ei deplină. Principalul ei instrument, limba, fusese pus la toate încercările și ieșise pe deplin învingător. Resursele populare și cele cronicărești nu erau încă explorate îndeajuns, lucru ce Sadoveanu îl va întreprinde, beneficiind din plin de punerea la punct a claviaturii organului de către marii săi înaintași". Liviu Rebreanu este așezat între romancierii noștri: "Sadoveanu e prea abundent, saturat de frumuseți poetice, ca o băutură cu multă miere, Camil Petrescu e prea cerebral, profund și complicat, G.Călinescu inventează personaje balzaciene prea generale , H.P.Bengescu și Mateiu Caragiale se preocupă, în romanele lor, de o lume care nu e întru totul a noastră etc. Sadoveanu e dac arhaic, Călinescu se declară odată grec, Camil Petrescu și H.P.Bengescu sunt niște proustieni, iar Mateiu Caragiale este un balcanic subțiat prin apropierea de Barbey d'Aurevilly. Statura atletică, trăsăturile energice ale fizionomiei, severe în frumusețea lor bărbătească, la acest fiu de învățători și nepot de țărani de la poalele Rodnei - acolo unde satele se numesc Rebra, Maieru, Salva, Parva - îl arată pe Liviu Rebreanu ca un descendent de legionari romani din epoca lui Cato și Mucius Scaevola".

O istorie a literaturii române este și trebuie să fie pentru oricare adolescent și tânăr aflați pe băncile scolii un auxiliar de care este bine să țină seama, aprecierile fiind formulate de către autor cu scrupul și cu suflet deopotrivă.

OPERA LITERARĂ A LUI LUCIAN BLAGA

de George Gană

Prof. univ. şi critic literar de notorietate, George Gană urmăreşte cu interesul cuvenit unui scriitor de excepţie, cum este Lucian Blaga, liniile artistice ale unei opere ce se impune printr-un extraordinar caracter unitar în diversitatea de genuri ce compun acest sistem spiritual, comparabil prin bogăţie şi profunzime cu universul eminescian. Examinarea operei literare în această carte, făcută metodic şi din perspectiva interferenţei insinuată a poeziei cu filosofia, dezvăluie imaginea scriitorului ancorat adânc în tradiţie şi receptiv la modernitate, la acele structuri artistice care pot fi integrate organic în “matricea noastră stilistic”. Tradiţionalismul şi expresionismul, tristeţea metafizică şi mitul, coordonate esenţiale în viziunea artistică blagiană, încheagă firesc un sistem organic, conferind operei originalitate şi monumentalitate.

Structurată în şapte capitole, **Opera literară a lui Lucian Blaga**, apărută în 1976 la Editura Minerva, pune în lumină o creaţie artistică de mare complexitate, ce defineşte o cultură şi atestă forţa creatoare a unui popor. Liniile de forţă ale demersului critic din această carte le constituie capitolele referitoare la universul specific al poeziei lirice şi al poeziei dramatice (Capitolele V şi VI).

În capitolul **Fundamentele operei**, cu care se deschide cartea, criticul analizează coordonate esenţiale ce definesc, după părerea sa, opera blagiană: Sentimentul misterului cosmic, melancolia şi vocaţia creaţiei. Lumea pe care o ia în stăpânire Blaga, chiar din anii copilăriei, este una misterioasă, în care realul şi fabulosul se amestecă. Totul în jur provoacă uimire. “Această mirare, spune criticul, este izvorul nu numai al poeziei, dar şi al filosofiei”. Pătrundem astfel în lumea magică şi mitică, în “acea încercare a spiritului uman de a se transpune în orizontul

misterului şi de a-l revela". Memoria folclorică reţine o comoară de experienţe acumulate şi oferite sub veşmânt magic. Întoarcerea la copilărie şi la satul românesc, motive frecvente în gândirea poetică blagiană, fundamentează acel sentiment al misterului cosmic, ce devine sursa principală a lirismului din creaţia lui Lucian Blaga. '"Satul era pentru mine, mărturiseşte scriitorul, o zonă de minunate interferenţe: aici realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea şi cu mitologia biblică". Sentimentul misterului cosmic, exprimat în reprezentări magice ori mitice, este convertit în sentiment al absolutului şi al valorii ontologice a lumii. Din această perspectivă lirismul lui Blaga este, în bună măsură, lamentaţie şi clamare a neliniştii, melancolia fiind la originea unei mari părţi a operei. Dar "vocaţia creatoare îl defineşte pe Blaga cel puţin în aceeaşi măsură cu sentimentul misterului cosmic, sensibilitatea metafizică şi melancolia".

Evocând, într-un alt capitol, lumea culturii în care s-a format poetul, precum şi primele scrieri, criticul remarcă faptul că pentru Blaga "lumea culturii este un mediu vital, o condiţie neapărată a existenţei". De timpuriu, odată cu trezirea vocaţiei lui creatoare, a început însuşirea culturii româneşti. Pe urmele lui Eminescu şi înainte de Sadoveanu Blaga prelungeşte preocuparea pentru cultura naţională până la straturile arhaice. Atenţia poetului se fixează, evident, asupra literaturii populare, a capodoperelor ei *Mioriţa* şi *Meşterul Manole.* Între scriitorii care constituie pentu Blaga zestrea culturii româneşti, poetul reţine, pe D.Cantemir, I.H.Rădulescu şi Mihai Eminescu - spirite enciclopedice, alături de generaţia romanticilor din perioada paşoptistă, dar şi pe clasicul Caragiale, sau pe moderniştii Arghezi şi Bacovia.

Lumea de valori spirituale în care s-a format Blaga are o întindere extraordinară. Cultura indiană reprezintă, în cadrul culturii orientale, substanţa spirituală cu care se identifică. În *Trilogia culturii* şi în *Trilogia valorilor* se resimte lectura din *Upanişade* şi din imnurile vedice. Cultura indiană şi alături de ea, poezia chineză, ocupă locul central în zona orientală a lumii de valori spirituale asimilate, prin lectură, de gînditorul român. Familia culturii europene vine în întâmpinarea poetului prin gândirea filosofică greacă: Pitagora, Heraclit, Platon, dar şi cu mişcările artistice aparţinând clasicismului şi

realismului, romantismului şi modernismului. Dintre spiritele universale ce au tutelat formaţia lui Blaga reţinem pe : Shakespeare, Leonardo da Vinci, Byron, Hegel, Schopenhauer, V.Hugo, Balzac, Nietzsche, Kant, Van Gogh, C.Brâncuşi. Rolul culturii în constituirea operei lui Blaga este foarte mare; participarea culturii a fost mai cu seamă indirectă, constituind "nu atât o sursă de motive şi de materie literară, cât un mediu spiritual în care datele iniţiale ale structurii lui sufleteşt i-sensibilitatea metafizică, melancolia, vocaţia creatoare - s-au fixat şi s-au menţinut".

De la primele scrieri, observă criticul, poezia lui Blaga porneşte de la trăiri şi sentimente, "e comunicare de sine a poetului". Procesul genezei liricii lui Blaga atinge treapta hotărâtoare odată cu deschiderea perspectivei spre cosmic. Primul volum, *Poemele luminii,* apărut în 1919, este "cartea căutării de sine şi a revelării parţiale a poetului". Analiza lirismului blagian în capitolul ce coneferă consistenţă cărţii, supune textul unei investigaţii din perspectiva simbolurilor ce definesc structura artistică a gîndirii poetice blagiene. Titlurile capitolelor sunt semnificative: **Haosul diafan, Corola de minuni a lumii, Poetul solar, Pământul transparent, Muntele, Oraşul, Satul, Mirabila sământă, Cosmosul diafan, lumea-poveste, Magic şi mitic, Tăcerea, Somnul, Iubirea, Tristeţea metafizică**. La început autorul monografiei precizează ideea că "poezia lui Blaga începe cu îndreptarea privirii spre întregul lumii şi căutarea miezului ei absolut", a substanţei ce dăinuie dincolo de lucruri. Criticul surprinde acel "haos diafan" din care s-a născut lumea, într-un proces cosmic infinit, prin care existenţa triumfă mereu asupra neantului. În sprijinul ideilor sale sunt aduse mituri străvechi (Zamolxe, mitul Orbului, al Marelui Anonim, mitul lui Pan etc.), concluzionând că "Blaga nu desfăşoară procesul cosmogonic propriu-zis, lui îi ajunge să vadă naşterea substanţei primordiale", să exprime opoziţia neexistenţă- existenţă.

Demersul critic vizând poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, poezie cu care se deschide, în chip programatic, primul volum de versuri, scoate în evidenţă convingerea poetului că participăm la taina veşniciei şi că datoria noastră este de a "adânci prin iubire şi prin faptă această taină". Mitizând poetul vede realitatea absolută a lumii ca

pe o substanţă magică. Dacă alţii "ucid cu mintea" taina din lucruri, golind lumea de substanţă absolută şi lipsind-o de sens, el sporeşte "a lumii taină", îmbogăţeşte "întunecata zare cu largi fiori de sfânt mister". Văzând lumea ca pe "o corolă de minuni", poetul priveşte lucrurile dintr-o perspectivă care le conferă dimensiuni ascunse, "intuind, dincolo de imaginea perceptibilă prin simţuri, realitatea lor adevărată, dată de participarea la substanţa universului". Astfel se revelează caracterul filosofic şi programatic al poeziei ce deschide primul volum de versuri din creaţia blagiană.

Poet al luminii Blaga este, fundamental, un poet solar, prezenţa sorelui răspunzând nevoii de absolut, de lumina originară, care înseamnă renaşterea ei. Stelele au o mare frecvenţă în versul blagian, fiind numite generic sau cu numele unor constelaţii. Opoziţia soare-lună semnifică viaţă-moarte. (*Balada fiului pierdut*). În gândirea poetică blagiană, diferit de poezia lui Alecsandri, peisajele autumnale sunt reprezentări ale stingerii cosmice (*Tăgăduiri*). "Mişcarea anotimpului impune spiritului ideea de devenire şi trezeşte gândul marii treceri". Blaga, descoperind lumina şi cerul, se contopeşte cu fluidul incandescent, pierzându-se pe sine (*Vreau să joc*). Cântăreţ al astrelor, al zilei şi al anotimpurilor, al pământului inundat de lumină, poetul simte atracţia neptunică. Poezia *La mare*, creează impresia cufundării totului în fluxul luminii şi al vieţii, reprezentând triumful luminii asupra întunericului. "Marinele lui Blaga, deopotrivă poemele apei şi ale luminii, exprimă de regulă o stare de beatitudine". Torturat de sentimentul solitudinii cosmice, Blaga nu cunoaşte impulsul eminescian spre contopirea cu elementul lichid. Câmpul şi pădurea sunt, în viziunea lui Blaga, un paradis vegetal, ce întreţine sentimentul de a te afla "în interiorul fluxului vital cosmic", sunt un tărâm în care viaţa triumfă perpetuu asupra morţii (*Vară, În lan*). Pădurea nu este un simplu decor al mişcării lirice, ea este "locul în care e concentrată substanţa vitală cosmică", fiind un spaţiu sacru (*De mână cu Marele Orb*). Veneraţia faţă de pădure se exprimă într-un adevărat cult al arborelui. Asemenea culturilor arhaice, în creaţia blagiană arborele sacru, cu vârful sub centrul cerului, este mijlocitor între cele două tărâmuri (*Gorunul, Cântecul bradului*). "Arborele sacru al vieţii, simbol al existenţei universale pe care o venerează şi o cântă, este

emblemă a universului său". Muntele, de asemenea spaţiu sacru, echivalează cu "pătrunderea uimită în eden", "un eden", "spaţiu al substanţei universale, al vieţii, în condiţia ei absolută, un loc al regenerării".

În poezia lui Blaga există o poezie a satului, un poem al întoarcerii la obârşie şi al rememorării copilăriei (*Sat natal, Întoarcere, Izvorul* etc.). Nostalgia după satul copilăriei şi sentimenul înstrăinării se conjugă aici cu elemente ce sugerează permanenţa, locul copilăriei fiind şi al părinţilor şi al stăbunilor. Simbol al continuităţii şi al înfrângerii timpului, satul este "locul în care existenţele individuale se prelungesc în adânc" (*9 mai 1895*). Sublimată în simbol, imaginea satului nu mai este a unui spaţiu uman, ci , ca parte a naturii, reprezintă intimitatea cosmicului. "Redus la esenţa lui satul aparţine absolutului, adică vieţii universale perpetue". Satul capătă semnificaţia supremă, fiind asimilat ca centru generator al lumii, locul în care sălăşluieşte divinul: "Eu cred că veşnicia s-a născut la sat..., Plin este satul de-aromele zeului/ ca un cuib de mirosul sălbăticiunii" (*Sufletul satului, Satul minunilor*). Satul invocat de filozof este un tărâm fabulos, un spaţiu ideal ce comunică întotdeauna cu absolutul cosmic, salvându-se de sentimentul solitudinii şi al curgerii. "Satul pe care-l cântă Blaga, nu este nici satul moral al lui Coşbuc, nici cel naţional şi istoric al lui Goga, nici satul religios al gândiriştilor: este un spaţiu imaginar ideal, rezultat mai mult din aspiraţia existenţială a poetului decât din stilizarea imaginii satului real".

În capitolul **Cosmosul diafan, lumea-poveste** criticul argumentează în detaliu ideea că lumea-poveste a lui Blaga este o lume magică, traversată de puteri misterioase. Prin simbolurile metaforice: basm, legendă, poveste, fabulă, lumea reală se prelungeşte în absolut (*În marea trecere, Asfinţit marin, Iarbă, Drum de toamnă*). Lumea este astfel obiect de contemplaţie (*Vară de noiembrie*). Poezia lui Blaga comunică intim cu mitul, poetul însuşi precizând: "născocesc motive mitice la fiecare pas". Ignorând mitologia germanică poetul preia din mitologia creştină mitul genezei (*Lumina, Iarbă, Paradis în destrămare, Umbra Evei*), al potopului (*Pe ape, Semne*), mitul cristic (*Umbra, Pan cântă, Pustnicul, Isus şi Magdalena* etc.). Mitul paradisului este mitul

central al poeziei lui Blaga, paradisul fiind spaţiul simbolic în care formele vieţii cosmice trăiesc în apropierea fondului absolut şi generator al lumii, "spaţiul în care divinul este prezenţă continuă" (*Legendă, Biblică* etc.). Tăcerea, prin care se atinge intimitatea cu cosmicul (*Gorunul, Poeţii*) şi somnul, un mijloc de a intra în comunicare cu fondul lumii, (*Cântecul somnului*), sunt stări în care individul participă la viaţa profundă a universului, este "starea de graţie", "starea dumnezeească". Somnul este salvare de marile nelinişti, de "trecere" şi de singurătate. "Salvarea nu e refugiul în vis şi somn, ci însuşirea prin contemplare a universului resimţit ca o corolă de minuni".

Poezia erotică a lui Blaga are un substrat intelectual, implică o concepţie şi idei, înscriindu-se în prelungirea romantismului. "Iubirea e contaminare de focul cosmic, ardere al cărei termen este topirea în marele tot", este salvare de "marea trecere". Iubirea "diafanizează lutul nostru, ridicându-ne la condiţia stelei" (*Cântecul focului, Catrenele dragostei, Viori aprinse, femeile*). Erotica lui Blaga este pură, străină, în general, "de voluptăţile cărnii, în care i se pare că iubirea îşi alterează calitatea".

Nimicul, Lacrima, Suferinţa, Tristeţea metafizică, Marea trecere, sunt capitole, intitulate sugestiv, în care distinsul critic George Gană examinează discursul liric blagian din perspectiva unor coordonate estetice primordiale, ce-l situează pe autor în rândul poeziei moderne a lumii, conferind arei sale originalitate. Poet al luminii ca Holderlin, Blaga este mereu ameninţat şi invadat de întuneric şi nelinişte, de tristeţe metafizică (*Fum căzut*). Tristeţea izolării de cosmic ia forma spaimei apocaliptice.Timpul devine motiv fundamental în lamentaţia poetului (*Gorunul*). Sentimentul trecerii alterează orice bucurie, individul trăind acut spaima de timp (*Leagănul*). În final criticul ajunge la concluzia că "starea care-l defineşte pe poet este aceea de aspiraţie perpetuă, de dor" (*Dorul-dor*).

Concluzia ce rezultă din analiza cărţii **Opera literară a lui Lucian Blaga**, constă în faptul că definirea pregnantă a individualităţii imaginarului poetic blagian se concretizează într-o interpretare a operei din perspectiva unor structuri tematice şi stilistice.

OPERA LUI ALEXANDRU MACEDONSKI

de Adrian Marino

Cartea a apărut în anul 1967, la Editura pentru literatură. Continuând preocuparea autorului pentru descifrarea personalităţii controversate a lui Alexandru Macedonski, studiul despre operă îl contiună pe cel despre viaţa poetuluii rondelurilor. Criticul îşi propune să creeze - pe baza datelor operei şi ale personalităţii macedonskiene - o imagine cât mai completă a universului literar al lui Macedonski, înlăturând prejudecăţile şi etichetările anterioare. Noutatea analizei stă în structura ei, autorul renunţând la compartimentările tradiţionale (volume apărute, specii abordate etc) pentru a încerca să urmărească reflectarea în operă a unor teme şi orientări esenţiale pentru înţelegerea lui Macedonski.

Studiul cuprinde şase mari părţi: **Puncte cardinale, Structura, Arta, Ideile, Concepţia de viaţă** şi **Concluzii**. În **Puncte cardinale** se analizează geneza personalităţii poetului: oameni şi curente de idei care l-au influenţat, formaţia sa literară şi cultura ştiinţifică şi filosofică. A.Marino insistă în acest capitol asupra unor repere esenţiale: revendicarea lui Macedonski de la paşoptismul românesc (în frunte cu Heliade şi Bolintineanu), modul lui individual de a-şi asimila cultura (Macedonski citeşte ca să-şi lămurească eul, nu are un program, ci acţionează conform temperamentului), romanţismului de structură reflectat în concepţiile literare (Byron, Musset, Dante şi Shakespeare sunt cei patru uriaşi ai literaturii pentru el). Se prefigurează deja în această parte personalitatea complexă a lui Macedonski, fundamental energică şi vitală, dar pendulând între contradicţii tipic romantice. Criticul aduce foarte multe informaţii din domeniul culturii lui Macedonski, grupând asimilările lui din toate perioadele literare, în continuarea

cunoştinţelor din economie, filosofie, ştiinţă popularizată. După ce prezintă influenţele exterioare asupra personalităţii lui Macedonski, A.Marino urmăreşte încadrarea lor în tiparul personal al fiinţei artistului în capitolul **Structura**.

Modul cum este construit acest capitol este revelator prin înseşi titlurile componentelor sale: **Ideal şi real, Elevaţie şi prăbuşire, Extaz şi transfigurare, Iluzie şi decepţie, Vise şi stupefiante, Evadare şi regresiune, Natura, Viaţă şi moarte, Erotica, Revoltă şi linişte, Voinţă şi fatalitate, Dumnezeu şi Satan, Ipostazele eului, Geniul şi poetul, Poezia şi arta, Tenacitate şi luptă, Spre simbolism, Veşnica reîntoarcere**. Alexandru Macedonski apare astfel ca un personaj caracterizat de contradicţii. Aceste contradicţii dau naştere unei tensiuni permanente, generatoare de artă. Poetul trăieşte drama imposibilităţii împăcării contrastelor fiinţei lui. Dualitatea aceasta este esenţial romantică. Se accentuează şi evoluţia lui Macedonski dinspre romantism spre clasicism, dincolo de accentele simboliste sau parnasiene din opera lui (în ultima perioadă de creaţie va respinge simbolismul şi parnasianismul).

Capitolul despre **Arta** lui Macedonski este împărţit în trei, pentru analiza genurilor în care a creat scriitorul: **Poezia, Proza** şi **Teatrul**. Competenţa lui A.Marino în domeniul literaturii comparate deschide în acest capitol posibilitatea a numeroase comparaţii pe text între creaţia lui Macedonski şi cea a altor scriitori români sau străini ai perioadei sale. Criticul surprinde trecerea materiei reale în lumea poeziei, conturând universul liric macedonskian dominat de contraste, de vitalitate şi de spirit confesiv. Se încearcă şi relevarea sensurilor operei lui Macedonski: unul estetic (cuprinzând poezia materiei şi a senzaţiei, schimbarea deasă a unghiului de percepţie, seducţia noutăţii), unul etic (cuprinzând atitudinea voluntară, agitaţia interioară, contradicţiile, drama eului şi a genului) şi unul religios (cuprinzând contemplativitatea, revelaţiile şi stările de extaz). Referirile la proză urmăresc prelungirea motivelor dominate în universul literar macedonskian. Criticul acordă o atenţie deosebită romanului *Le Calvaire de feu - Thalassa*, unde i se pare că se află un punct nodal pentru înţelegerea lui Macedonski: conflictul

ideal - real, care este transpus în termeni erotici pentru ca apoi să se sublimeze din nou, prin gestul dispariției celor doi eroi. Teatrul este prezentat ca fiind capitolul cel mai puțin reușit al literaturii scriitorului. Pentru înțelegerea prozei și a teatrului este necesară luarea în considerație a dimensiunii autobiografice a operei poetului.

În capitolul despre **Ideile** lui Macedonski, A.Marino revine la afirmația sa anterioară, anume că fondul estetic predominant al creației poetului este declarat romantic. Se sintetizează poziția lui Macedonski față de curentele românești și de cele străine, subliniindu-se afinitatea lui deosebită pentru orientările moderne, capacitatea de înțelegere și receptare a aspectelor legate de marea artă în noi forme de manifestare. Macedonski știe să integreze inovația în tradiție, înțelegând fenomenul revigorării clasicismului în curentele moderne. El are intuiții importante și surprinzător de adânci pentru timpul lui: "Fondul nu există prin sine însuși, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l înlocuiește". A.Marino expune și opiniile politico-sociale ale lui Macedonski, pentru a explica unele poezii discutate ale acestuia în raport cu "Junimea" și scriitorii ei (în special Mihai Eminescu). Criticul încearcă să explice personalitățile celor doi poeți ca pe două tipuri opuse și deopotrivă de puternice, iar opoziția și "Junimea" ca pe o reacție de o violență macedonskiană la pretenția cenaclului că ar fi deținătorul absolutului în materie de valoare. Macedonski are el însuși vocație de mentor, înființând Literatorul, revistă și cenaclu de reală importanță pentru dezvoltarea literaturii românești.

În **Concepția de viață** se sintetizează (cu un alt ecou acum, după lectura întregii analize) atitudinea optimistă a lui Macedonski, înclinarea lui spre ocultism (ca poartă de deschidere spre forța morală), aspirația spre un ideal clasic (de bine, adevăr și frumos), onestitatea împinsă uneori până la absurd față de sine și față de ceilalți.

Concluziile cărții se înscriu continuității expunerii. Opera lui Alexandru Macedonski este o scriere care oferă o cheie de lectură a lui Macedonski, o variantă de înțelegere a personalității și a operei lui și lămurește documentat valoarea a o seamă de judecăți stabilite prea rapid despre maestrul *Literatorului*.

OPERA LUI MIHAI EMINESCU

de G. Călinescu

Carte esenţială pentru istoria literaturii noastre moderne, *Opera lui Mihai Eminescu* consacră numele lui G. Călinescu în galeria marilor conştiinţe critice ale culturii române. Asociată cu opera sa de debut - *Viaţa lui Mihai Eminescu*, **Opera lui Mihai Eminescu** redimensionează vizionarismul monumental, propriu unei serii de gânditori români, ce a început cu Dimitrie Cantemir, a continuat cu Eminescu şi cu Haşdeu şi s-a exprimat amplu în climatul istoriei româneşti de după Marea Unire: prin Vasile Pârvan, prin Nicolae Iorga sau prin Mircea Eliade.

Integrarea lui G. Călinescu într-o asemenea serie categorială este motivată tocmai prin opţiunile debutului. Marele critic spune că a considerat necesar să înceapă cu studiul eminescianismului deoarece este datoria criticului "să înceapă cu problema capitală a literaturii lui", şi numai după "trecerea acestui examen", după ce şi-a fixat marile repere valorice, să se întoarcă în contemporaneitate, cu instrumentele de referinţă acomodate pe scara naţională a creaţiilor absolute. Ori, fără înţelegerea lui Eminescu, spune G. Călinescu, "examenul de critic al cuiva este pierdut".

În temeiul acestui program intelectual G. Călinescu publică, în 1933, la vîrsta de 33 de ani, *Viaţa lui Mihai Eminescu,* considerată în epocă un "monument" (G. Ibrăileanu) şi o "capodoperă" (Mihai Ralea). În *Postafaţa* acestei ediţii criticul spune tranşant că "*Viaţa lui Mihai Eminescu* nu este decât temelia pe care se ridică cercetarea asupra operei lui Eminescu", o cercetare ce n-ar fi putut ajunge la bun sfîrşit fără a schiţa "portretul moral" al poetului, fără a determina "calitatea sufletului" său. Odată realizată această bază de viaţă, criticul trece la elaborarea studiului asupra operei lui Mihai Eminescu, pe care îl publică între anii 1934 şi 1936, în cinci volume. Peste un deceniu G. Călinescu

reia materia studiului, o rescrie şi o reorganizează într-o formă care va rămâne definitivă. Despre forma iniţială D. Caracostea spusese că nu este decât "o caleidoscopie haotică". Această caracterizare autorul o admite, scriind, în *Prefaţa* versiunii revăzute, că redacţia iniţială avusese "o înfăţişare oareşcum haotică".

Pornind de la categoriile criticii lui Sainte-Beuve, G.Călinescu afirmă că a urmărit să realizeze o "fiziologie a operei" eminesciene, însă criticii săi de mai târziu observă că ceea ce a rezultat nu este numai fiziologia operei, ci şi psihologia scrisului eminescian, deoarece anumite capitole, cum ar fi cele despre **Cadrul fizic**, despre **Cadrul psihic** sau despre **Tehnica interioară** scot sistemul de analiză din perimetrul propriu-zis al operei, trecându-l într-un plan de adâncime, care este mai degrabă al psihismului abisal. Desigur, asemenea excedări sunt de explicat în contextul viziunii particulare călinesciene despre obiectul criticii şi despre actul critic ca atare, o viziune în care subiectivitatea analistului, talentul său creator şi stilul său literar sunt prevalente, până în situaţia în care studiul însuşi poate deveni "un volum rotund, muzical şi aforistic", cu pagina decongestionată de citate, în speţă "un roman de tip proustian "spre deosebire de *Viaţa lui Mihai Eminescu*, organizată mai degrabă ca "un roman balzacian" (D. Micu, *G. Călinescu între Apollo şi Dionysos*).

Din perspectiva arhitecturii interioare **Opera lui Mihai Eminescu** este un edificiu cu vocaţie monumentală, dimensionat pe criteriile esteticii grandiosului, cu expresii grandilocvente până la figurile limbajului. Universul textului este dominat de un anumit stil retoric, cu interogaţii răsunătoare, bombastic şi plin de emfază, în genul pe care şi-l recunoaşte şi Emil Cioran în primele scrieri din ţară (vezi, îndeosebi, *Pe culmile disperării* şi *Schimbarea la faţă a României*). Spaţiile se dezvoltă în ample încrengături baroce, cu trasee care alunecă de multe ori în labirint, fără un plan logic pe deplin configurat, lăsând impresia unei materii polimorfe, scăpate de sub controlul conceptelor critice, fără sistem şi fără acoperiş, cu liniile concluziilor risipite peste tot prin intersecţiile acestui fragmentarium nesfârşit.

Cartea începe cu o cercetare sistematică a operei eminesciene, dintr-o perspectivă analitică nouă pentru exerciţiul criticii de până la G.

Călinescu, în bună măsură actuală şi azi. Autorul observă, pe de o parte, că opera publicată de Mihai Eminescu în cursul vieţii este compusă dintr-un singur volum de versuri, din câteva exerciţii în proză şi dintr-un mare număr de articole publicistice, care dau, la o privire de sinteză, o imagine a marelui scriitor, iar pe de altă parte constată că manuscrisele eminesciene dezvăluie o lume imensă, peste care flutură umbra geniului, consacrând o altă imagine a creaţiei. Ca să ajungă la unificarea şi la armonia celor două imagini, G. Călinescu începe studiul printr-o descriere obiectivă a operei. Dar el însuşi constată că este nevoit să facă acest demers analitic înainte ca istoria literară să se fi exercitat, înainte ca editorii să fi publicat toate textele, înainte ca tirul criticii să fi trecut prin toată această materie imensă, şi că, deci, se află el însuşi în situaţia de a suplini toate aceste absenţe. Însă prin aceasta meritul autorului nu este nicidecum mai mic. Dimpotrivă, el pune o problemă de procedură esenţială pentru destinul criticii eminesciene, dacă nu cumva pentru destinul criticii româneşti în general: recursul la text, debutul analizei critice prin procedura descrierii operei.

Pe baza acestei convenţii principiale G.Călinescu ajunge la "schema organică a operei lui Eminescu", care "demonstrează că poetul tindea să creeze un univers în semicerc", "având ca orizonturi naşterea şi moartea lumii, între care se întinde arcul istoriei universale", cum va spune criticul în **Prefaţa** la ediţia revizuită. De aceea primul volum al lucrării poartă chiar titlul ***Descrierea operei*** şi este organizat într-o manieră originală, nu pe criteriul opera tipărită în cursul vieţii - opera postumă, nici pe criteriul datării istoriste, nici pe criteriul genurilor sau pe cel tematologic atât de frecvent practicat după el. G. Călinescu reţine un număr de 91 titluri categoriale, folosind intens materia manuscriselor inedite, în care a trebuit să se descurce aproape singur, dat fiind faptul că ediţia Perpessicius, îndeobşte acceptată ca prima desfăşurare ştiinţifică a scrisului eminescian, ediţie abia acum în fază de finalizare, atunci nici măcar nu debutase. Fireşte, procedeul descrierii operei, aşa cum apare el practicat de G.Călinescu, este profund călinescian. Nu vom găsi o integrare contextuală în viaţa poetului, nu vom găsi o analiză cu mijloacele criticii filologice, lipseşte chiat o motivaţie a elecţiunii

tematice şi o înscriere corespunzătoare a subiectului în contextul temei. În schimb avem bogate trimiteri culturale, la scrieri ideatice paralele, o punere a problemei în planul filosofiei şi al culturii poetului, de însemnătate esenţială pentru înţelegerea eminescianismului în toată complexitatea lui sublimă.

De altfel, în **Cultura. Eminescu în timp şi spaţiu** - capitol de însemnătate strategică pentru înţelegerea viziunii călinesciene, care ocupă prima parte a volumului al II-lea, criticul reia materia ideilor risipite de-a lungul şi de-a latul scrisului eminescian şi o reorganizează într-un sistem nou, şi de data aceasta fundamental pentru istoria criticismului eminescian viitor. În acest context G.Călinescu urmăreşte pas cu pas manifestările creaţiei eminesciene pe terenul ştiinţelor: în filosofie şi în economia politică, în limbile şi literaturile clasice, în limbile şi literaturile mioderne, în istoria religiilor, în filologie şi în istorie, în feluritele discipline ale artei. Corelat cu universul analitic din partea a doua a volumului II - **Filozofia teoretică**, profilul culturii eminesciene pare suficient de închegat pentru a formula concluzia cu privire la locul cugetării eminesciene în istoria critică a românismului.

Debarasând portretul intelectual al poetului de poncifele insidioase ce disipează genialitatea eminesciană în tot şi în toate ştiinţele, criticul distinge cadrele obiective ale imaginii, fără de care cercetarea creaţiei eminesciene ar fi putut înregistra blocaje insurmontabile în viitor. Din păcate o supralicitare a influenţei schopenhaueriene, pe fondul unei percepţii şcolare vieneze/berlineze exagerate minează accesul la adevăratele spaţii şi izvoare ale gândirii eminesciene, lăsând cercetării viitoare sarcina unei definiţii exacte între universalismul marelui poet şi tradiţionalismul său funciar, de nedislocat.

Volumele următoare consacră spaţii de asemenea inedite pentru configuraţia criticismului eminescian: **Filozofia practică, Teme romantice, Cadrul fizic, Cadrul psihic**, apoi **Tehnica interioară** şi **Tehnica exterioară**. Încercarea de a defini cadrul fizic deschide drum dezvoltărilor cu privire la prezenţa naturii în viziunile eminesciene, de la geologism şi borealism, până la floră şi faună, însă cu pierderea simbolismului preeminent (deşi el s-ar fi cerut documentat măcar prin

argumentele de referinţă prezente în *Lepturariul...* lui Aron Pumnul), pe când incursiunile criticului în elementele filosofiei practice caută anumite constante ale cugetării eminesciene în materia dreptului şi în materia moralei, unde sunt catalizate imaginile poetului cu privire la ideea de stat, de naţiune şi de societate, până în experienţele tradiţionaliste şi industrialiste, etniciste şi politicianiste atât de vii în conştiinţa românească a vremii lui şi a vremilor de până azi.

Cum coincidenţele între materia abordată în capitolul **Cadrul psihic** şi materia capitolului **Tehnica interioară** creează dificultăţi în definirea obiectului examinat de fiecare dată, în alte spaţii de analiză este dubitabilă înseşi coerenţa sistemului de analiză, care pare mai curând un depozit de fişe eclectice de lectură, aşa cum este aglomerat, fără perspectiva sintezei şi a propoziţiilor conclusive sistematice.

Dar dacă astăzi pot fi distinse suficiente argumente pentru a refuza judecăţile lui G. Călinescu pe detalii de analiză a scrisului eminescian, pe referinţe bibliografice sau pe organizări de ansamblu, o istorie prezumată a criticismului literar românesc va reţine cu siguranţă **Opera lui Mihai Eminescu** între studiile esenţiale ale eminescianismului, situând-o de fapt între construcţiile monumentale de seamă ale culturii noastre naţionale.

OPERA LUI TUDOR ARGHEZI

de Nicolae Balotă

Unul dintre cei mai de seamă eseiști al literarurii române de azi, Nicolae Balotă, publică în 1979, la Editura Eminescu, o carte despre opera lui Arghezi, bogată în profunzimea ideilor și în meșteșugul expresiei. Între celelalte volume, apărute între anii 1969-1979 (*Labirint, Urmuz, Umanități, De la Ion la Ioanide, Introducere în opera lui Al.Philippide, Universul prozei, Arte poetice ale secolului XX* ș.a.), volumul de eseuri **Opera Lui Tudor Arghezi** ilustrează pregnant viziunea modernă a eseistului în receptarea operei argheziene, privită din perspectivă filosofică și culturală.

Definind chiar prin titlul unor capitole (**Drama cuvântului, Erotica agonică, Scholii la Psalmi, Noaptea valpurgică a Florilor de mucigai** etc.) liniile esențiale din universul imaginar arghezian,criticul structurează în sisteme estetice originale poezia și proza celui mai de seamă scriitor român de la Eminescu încoace. Liantul demersului analitic îl constituie poematizarea cuvântului în gândirea poetică argheziană. Scrisul poetic reprezintă pentru autorul *Cuvintelor potrivite* un act cosmogonic prin care Poetul s-ar putea identifica în imaginea Creatorului. Dar Arghezi se consideră un meșteșugar "c-o frunte în soare, cu celelalte-n noapte" (*Portret*). Cercetând bogata retorică interogativă a poeziei lui Arghezi vedem că întrebările exprimă o nedumerire și o îndoială. "Interogația nu este decât rareori exploratoare, ea nu este activă, ci precumpănitor pasivă". Ea corespunde spaimei de necunoscut și nu este o agresiune asupra tainelor.

Stabilind filiații cu Blaga și Macedonski, eseisul evidențiază originalitatea gândirii poetice argheziene. Dacă pentru Blaga, spre exemplu, cuvântul înseamnă inițierea în mister și nu mărturisire de sine, "pe Arghezi taina, în ipostaza ei poetică, îl umple de spaimă, de

oroare, îi umileşte fiinţa, îi înjoseşte cugetul şi îl goleşte de sine". Asalturile disperate spre cunoaşterea de sine determină drama "psalmistului singuratic". Asemenea lui Blaga, "poet al sufletului în căutare", deosebindu-se însă, Arghezi "nu etse bolnav de prea mult suflet", ci sufletul însuşi este bolnav de o tainică boală. "Sufletul lui Arghezi nu este însufleţitor, el nu se proiectează în sus". Poezie a ontologicului, creaţia argheziană este orientată spre avatarurile existenţei. O anume ambiguitate, un suflet mereu ambivalent sugerează dualitatea insului care interogând se interoghează. Omul în imaginarul poetic arghezian este dublu. "Dublarea fiinţei este întovărăşită de semnele golului, dacă nu de semnele morţii".

Implicând înverşunările pasiunii şi apăsările pătimirii, *Psalmii* arghezieni sunt monologuri ale celui care glăsuieşte în pustiu. Poezie declarativă, prin excelenţă, *Psalmii* sunt rugă şi cânt, invocare şi revoltă, pendulând între "credinţă şi tăgadă", între existenţă plenară şi neant. Dramă existenţială, *Psalmii* surprid omul în ipostaza de titan răzvrătit, de Promete, ca erou capabil să creeze o lume. Expresie a resentimentului şi a revoltei *Psalmii* sunt un lamento al celui neiubit, reprezentând limita exasperării. În fond dialogul Psalmistului cu Domnul este lupta cu el, este drama cunoaşterii şi a aspiraţiei spre Absolut. Analizând cei şaptesprezece psalmi eseistul defineşte prin detalii gândirea filosofică argheziană, exprimată în formule poetice antitetice: revoltă-încrâncenare, disperare-tânguire, implorare-blasfemie. În fond, "cearta lui Arghezi cu Dumnezeu este, mai presus de toate, confruntarea sa cu Logosul, cu Dumnezeu-Cuvântul". Meditaţia argheziană este, în acelaşi timp, expresia unei disperări a cugetului privind existenţa însăşi a Eului. Suferinţa rezidă în faptul ascunderii sacrului, a tăcerii Divinităţii. "Drama psalmistului este aceea a congruenţei între existenţă şi cunoaştere".

În capitolul **Timpul şi vecia între corupţie şi împlinire**, poetul abordează categoria filosofică a timpului în conjuncţie cu Erosul şi cu Sacrul. Din această perspectivă sunt interpretate poezii ca: *Melancolie, Despărţire, Arheologie*. În viziune argheziană Timpul se descompune prin inerţie, printr-o stază temporală. Timpul stătător este orginea dezagregării, nimic nu ajunge niciodată la zenit, iar durata încremenită

a timpului somnolent e o agonie fără sfârşit: "Timpul otrăvit, răzimat de morminte". În *Blesteme* asistăm la descompunerea timpului prin durată. În poezia lui Arghezi vecia este moarte a Timpului. Edificatore sunt poezii ca: *Poate că este ceasul, Oseminte pierdute*. Echivocul, ambiguitatea, evocarea ceţii sunt echivalentul imaginar al unei temporalităţi agonice. Problema Spaţiului în universul imaginar arghezian defineşte un câmp estetic specific. Este proiecţia unui spaţiu închis, "a boltei care acoperă, asemenea cupolei templelor sau criptelor, un sol plan, un câmp circumscris". Spaţiu-boltă, spaţiu-peşteră sau cavou, conferă pământului şi văzduhului un sistem unitar închis, "fără elanul spre infinit", cu neputinţa de a cuprinde Sacrul. Expresia frecventă "fundul lumii" reprezintă o limită dincolo de care e neantul (*Duhovnicească*). Spaţiul esenţial finit, în viziune poetică argheziană delimitează "Divinitatea absentă, ca şi hăul cosmic care sunt conjugate, în imaginarul arghezian cu această configuraţie a spaţiului-boltă".

Ipostazele pe care le iau elementele firii în imaginarul arghezian ca şi motivele poetice despre unele semne ale naturii sunt interpretate în capitolul **Firea între secetă şi rod**. Semnalăm analiza pertinentă a unor poeme argheziene referitoare la următoarele simboluri: pământul, grădina edenică, elementul acvatic (marea, izvorul, fântâna), focul, vântul, cenuşa etc. Pierderea sufletului, temă privelegiată în lirica argheziană, este închipuită într-o ambianţă tulburătoare nocturnă. Noaptea vine din neantul şi haosul originar. Ea este înrudită , din punct de vedere emblematic, sau metaforic, cu prăpastia, peştera, adâncurile şi infernul. Deosebită de vraja nopţii eminesciene, noaptea argheziană este "aceea a unei anxietăţi difuze". În imaginarul arghezian întunecimea area rolul unui absolut negativ. "Bezna se află la antipozii sacrului". Noaptea este identificată cu moartea (*Duhovnicească*). La antipodul întunericului se află lumina, acea stare de graţie şi de plenitudine (*De ce-aş fi trist, Cântare, Vânt de toamnă*). Lumea vegetală, ori animală, descoperită în versurile lui Arghezi este o lume emblematică. Arborii şi îndeosebi plopii, au uneori o alură funerară, alteori sunt stâlpi cosmici, coloane ale bolţii (*Niciodată toamna*). Pasărea, spre exemplu, este o emblemă a transcendentului. Se poate obsrva că la antipodul demonului

pustiirii se află invocările fecundității, fervoare profundă pentru tot ceea ce germinează și produce. Același mister al fecundității apare în ritul arhaic al plugarului, fertilizând pământul (*Belșug, Plugule*).

În capitolul **Noaptea valpurgică a "Florilor de mucigai"** demersul critic evidențiază atmosfera specifică și locul acestui volum de versuri în creația argheziană și în literatura română. Evidențiind moderniatea și originalitatea stilului, criticul susține că "estetica acestor versuri reprezintă echivalentul unui avangardism iconoclast", "ca un manifest al antiartei avangardiste", ca o estetică a urâtului, exprimată programatic în *Testament*: Din bube mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi". Cronicar al infernaliilor, poetul creează în acest volum o poezie a damnării, în care ni se revelează valori, precum: urâtul, grotescul, monstruosul, trivialul, macabrul, atrocele etc. Coborârea spre "cele de jos", ad inferos, reprezintă o experiență poetică modernă, de la Blake, Baudelaire la Rimbaud. Arghezi nu se constituie pe sine un damnat, nu cade în angoasă ori disperare, ci prezintă o lume scufundată în tenebrele propriei condiții, creează o atmosferă de infern. Coborârea în noapte, în coșmar și halucinații definește tragedia omului închis, uitat de lume în bolgia infernală. În acest volum ne aflăm tot timpul în prezența morții: crime, cadavre, beci cu leșuri, atmosferă de spital etc. Este aici o lume a exclușilor societății, a tâlharilor, a prizonierilor, a țiganilor. Mizeria umană "nu este reprezentată într-o simplă poezie-document, ci este redusă la absurd sau la o schemă mitică". Lipsa de participare lirică voită permite autorului să creeze efecte de umor macabru, "detașarea dizolvând emoțiile solemne, ceremonia gravă". Desolemnizând propriul său demers poetic, artistul reprezintă o lume în trivialitatea ei funciară, "în fondul ei de eternă atroce comedie umană". Utilizând virtualitățile poeice ale limbii triviale și ale unui argou al detenției, poetul conferă textului sinceritate, obiectivitate și autenticiate, revelând misterul răului și al suferinței umane. O impresie de reportaj, de document, se degajă din narațiunea faptelor diverse, din constatările reci, de proces-verbal. Fiind formată din momente epice (Pătru Mărin, Ion Ion), poezia din volumul *Flori de mucigai* nu este antilirică, ci mai degrabă de un lirism obiectualizat, un fel de poetică a concretului, cu

ecouri neaşteptate în lirismul de azi al postmoderniştilor, deci cu o participare a poetului la evenimentul cotidian şi la transpunerea lui în registru liric. "Valoarea poetică a *Florilor de mucigai* se constituie prin şarje, exagerări şi mai ales prin contrafacerea sau degradarea şi întoarcerea pe dos a valorilor consacrate".

Poetul discreditează în acest volum condiţia omului ca rob, cultivând caricatura, grotescul, dar şi forrmulele umorului negru, "ca o derizorie răscumpărare a suferinţei". Despre poemul *Cântare omului*, văzut ca o replică la drama psalmistului singuratic, esesitul scrie pe larg în capitolul **Didactice şi polemice**. Un monolog adresat omului, ciclul "intonează imnic o laudă fiinţei ce ştie despre sine". *Cântare omului* nu este un poem sociologic, afirmă criticul, ci un poem antropologic. Eroul poetului este Omul-umanitate, făptură unică, mirabilă, care face şi se face pe sine, fiind un titan şi un adevărat Prometeu. Intuiţiile critice merg cu generozitate în direcţia gândirii filosofice străvechi, totuşi atât de adânc ilustrate în cultura carpatică, referitoare la un antropomorfism filosofic esenţial.

Criticul şi eseistul Nicolae Balotă rezervă în această carte numerose pagini prozei argheziene referindu-se atât la romanele: *Ochii Maicii Domnului, Cimitirul Buna-Vestire, Lina*, cât şi la volumele de povestiri: *Icoane de lemn, Poarta neagră,Tablete din Tara de Kuty*. Eseistul remarcă faptul că "romanele sale nu i-au adus satisfacţia aşteptată, că Arghezi se refuză pe sine ca romancier". Romanele sunt poeme în proză, punând la îndoială virtuţile romancierului. Analiza pertinentă a prozei evidenţiază originaliatea lui Arghezi în crearea genului scurt, a tabletei şi a pamfletului. (Capitolele **Satiricon imaginar şi utopie absurdă, Pamfletul sau arta de a spurca frumos**). Despre performanţa narativă în proza argheziană, dar şi despre arta de a crea portrete criticul relatează pe larg în capitole distincte, construite solid, prin argumentaţie estetică laborioasă.

În studiul **Ars poetica**, aşezat la sfârşitul cărţii, în spaţiul rezervat în mod obişnui concluziilor, sunt argumentate părerile lui Tudor Arghezi despre poezie, stabilindu-se filiaţii cu teoriile moderniste despre actul creaţiei artistice. În poezia sa, dar şi în studii şi articole literare,

Tudor Arghezi, creează "carta poetului - meşteşugar, un anume etos al muncii literare, o poetică a rodului". Apologia artei poetice argheziene vizează identificarea Poeziei cu Viaţa, disocierea poeziei de proză , a poeziei de vers. Poezia este descoperită în individ, iar "versul e cristalizarea geometrică a Poeziei". Poetul *Cuvintelor potrivite* întreţine în opera sa un adevărat cult al poeziei şi al cuvântului , "ca pasiune a potrivirii desăvârşite", căci poezia are o mai mare putere de definire şi o mai mare densitate, fiind "literatură concentrată". In studii şi articole (*Vers şi poezie, Poezia; Talentul meu*,etc.) , dar şi în creaţia lirică, Nicolae Balotă situează gândirea poetică argheziană în filiaţii estetice cu ideile programatice moderne şi tradiţionale. Evidenţiind originalitatea artei poetice argheziene, criticul arată că talentul artistului nu este "decât tristeţea dar şi voinţa încăpăţînată de a reîncepe". Poezia *Testament*, din fruntea volumului *Cuvinte potrivite*, mărturiseşte despre efortul creatorului de a transfigura realiatea inspiraţiei şi de a face ca fiecare cuvânt să dea rod, poezia devenind fiinţă şi existenţă, deoarece, spune criticul, "Poezia e însăşi viaţa". " Frământând pământul asemenea olarului aplecat peste un şubred vas de lut..., visul său este acela al marilor creatori: a da viaţă"..

Carte esenţială pentru înţelegerea experienţei literare argheziene **Opera lui Tudor Arghezi** de Nicolae Balotă impune culturii critice contemporane un model referenţial, cel puţin pentru destinul poeziei române moderne.



POEMELE SACRE

de Ion Itu

Cunoscut prin volumele *Critică şi strategie* (Editura Dacia), *Pictori sibieni* (Editura Meridiane), *Privighetoarea Ardealului* (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor), *Eminescu şi Braşovul* (Editura Coresi), *Primii noştri poeţi* (Editura Orientul Latin), ca şi prin serialele publicate în revistele *Astra* din Braşov (îndeosebi despre orfismul eminescian şi despre valorile arhaice din poezia contemporană) şi *Steaua* din Cluj (îndeosebi despre miturile românilor şi despre istoria poeziei trace), Ion Itu aparţine cu precădere literaţilor de sensibilitate ardeleană, între care se înscrie ca exeget cu vizuine originală, preocupat deseori de lectura textelor intrate în patrimoniul clasic.

Studiul **Poemele sacre** propune relectura unor astfel de texte. În **Cuvântul înainte** al volumului acad. Romulus Vulcănescu îl apreciază pe Ion Itu ca întemeietor al unei noi tehnici metodologice "în contextul interdisciplinar al sacralităţii baladelor". În slujba acestei interdisciplinarităţi este pusă analiza critică, "hiperhermeneutica", potrivit afirmaţiei lui Romulus Vulcănescu, sinteza - mărturie a erudiţiei

în domeniu a autorului. O frază din finalul **Argumentului** este revelatoare pentru viziunea exegetică: “drumul cel mai scurt spre noi înşine, după cum spun filosofii, este drumul împrejurul lumii”.

Cartea este sistematizată pe două studii despre *Mioriţa* şi, respectiv, despre *Meşterul Manole*, care îşi sunt complementare. Ele sunt organizate în câte douăsprezece secvenţe dispuse după o logică a discursului poetic şi constituindu-se într-un corpus al problematicii fiecărui text. Astfel, în **Perspectiva sinoptică** asupra primei creaţii autorul propune o abordare complexă a textului din perspectiva analizei genezei şi tipologiilor, a circulaţiei, problematicii juridice, perspectivei psihologice şi sociologice, etice, mitologice, filosofice şi istorice - toate realizând o imagine larg cuprinzătoare asupra textului. Perspectiva pe care o alege declarat autorul este în principal cea filosofică. Un punct de plecare îl constituie însă studiul variantelor în linie geo-istorică.

Similitudinile cu vechi texte scite îndreptăţesc presupunerea autorului că *Mioriţa* ar avea origine traco-scită, extrem de veche - idee care ispitise, de altfel, şi pe cercetătorii preocupaţi la începutul secolului de capodopera aceasta. Observaţia minuţioasă asupra unor detalii ale textului atrage atenţia prin mutarea accentelor în locuri neaşteptate. O primă asemenea observaţie fixează comentariul în direcţia păstorului, rezervând mioarei locul de “animal de călăuză”, asociat altor asemenea “personaje” mitologice. Întregul sistem al scenariilor mioritice e centrat în jurul păstorului şi turmei sale, imagine persistentă în mai toate tipurile de gândire mistică. Dar dacă folclorul românesc a păstrat atât de puţine ecouri cristice, substituind această lipsă cu decorul pastoral spectaculos, faptul, precizează criticul, este un argument pentru considerarea acestui fond anterior unui contact oficial cu creştinismul, aspect de altfel confirmat, spunem noi, şi de dovezile lingvistice, nu numai cultura-istorice.

În descendenţa unor texte şi credinţe străvechi, se observă că ipostaza păstorului e o imagine emblematică, el asimilându-se regelui universului în braţele căruia mioara este “trofeu solar”, “simbol al blândeţei şi iubirii”. Şi în legătură cu turma se fac observaţii surprinzătoare. “În variantele capitale, spune autorul, nu avem de-a

face cu ciobani şi cu turme de oi, ci în fapt cu ciobănei şi cu turme de miei. În faţa noastră coboară din plaiurile înalte, prin urmare, nu stăpânii cei falnici, cu turmele pulpoase, ci tinerii lor feciori, participanţi la un ritual de iniţiere ale cărui semnificaţii plenitudinare mai degrabă ne scapă". Statutul acesta se completează cu imaginea de "victimă" a unui "conflict fratricid de consacrare". Motivul, privit din această perspectivă, este identificat în numeroase mituri din Egipt, Asia Mică, Elada, în cântece asupra cărora se face referire directă, stabilindu-se filiaţii. Legătura cu mitul fundamental despre Osiris, identificat şi pe teritoriul românesc, se justifică prin "caracterul pasiv, abiotic" al zeului şi respectiv al ciobănaşului. Multe detali şi motive reiterează, se spune, aspecte ale acestor mituri şi astfel ele nu mai apar întâmplătoare, ci urmare a unei evoluţii, a circulaţiei lor. De exemplu, măicuţa bătrână corespunde în *Mioriţa* Venerei păgâne din mitul lui Adonis. Textul pe baza căruia autorul a stabilit aceste asocieri este *Răsunete ale Pindului în Carpaţi*.

Cum semnificaţiile cele mai multe converg spre "însurarea cea mare" ca spre un nucleu motivic, un capitol al studiului e dedicat acesteia. Iniţierea tinerilor ciobani "angajaţi în itinerariul mioritic" presupune condiţia feciorici. Interdicţia căsătoriei are adesea în vedere şi pe protagonistele miturilor antice şi nuntirea prevede uneori rituri sacrificiale extreme, alteori se împlineşte ca ritual al căsătoriei prin moarte. Cele două concepte, al morţii şi al însurării se suprapun şi în sprijinul afirmaţiei autorul aduce argumente de texte cu valoare arhetipală de care cultura română veche nu poate fi străină. Această suită de analogii oferite ca justificare a străvechimii unui fond mitico-filosofic şi cultur-al conduce spre posibilitatea avansării unor rezerve serioase faţă de aserţiunile referitoare la caracterul pasiv al eroului, la "deficitul vital" al neamurilor ce descind din spaţiul tracic, întrucât "natura abiotică şi poziţia pasivă a eroilor apare ca o condiţie a încununării şi împlinirii în orizonturile eterne". În noul context "însurarea cea mare" instaurează pe erou drept "împărat al luminii şi mire cosmic", încât ciobanul a triumfat asupra "lanţurilor vieţii" şi balada devine "un imn al biruinţei". "Mireasa lumii", "alaiul nunţii", "măicuţa bătrână", "brâul şi cununa", "fluierul ciobănaşului", după aceea timpul, toposul, numărul şi numenul

constituie tot atâtea scenarii analitice fascinante.

Cel de al doilea studiu, asupra *Meşterului Manole*, e tot o incursiune în terenul mitului, poate şi mai frumoasă. Comentariul începe cu discutarea numelui acordat personajului tutelar (Negru Vodă), ca delegat al "suveranităţii transistorice". Simbolistica negrului cuprinde o definiţie a pământului (glia neagră, deci fertilă), dar şi un pachet de sensuri care merg de la emblemele funerare până la realităţile cosmogonice şi filosofice, negrul semnificând "făgăduinţa unei reîntoarceri şi regăsiri într-o realitate ultimă prodigioasă, mai presus de lumină". El reprezintă aşadar "o autoritate suverană", "o potenţialitate absolută", care delegă ziditorii, provoacă suprimarea lor şi declanşează forţele naturii, asimilând astfel sensul regalităţii universale.

În alternanţa numelor constructorului (Manea - Manole) Ion Itu descoperă o dedublare cu trimiteri spre fondul adânc de semnificaţii, după cum în grupul celor nouă meşteri mari sunt distinse ierarhii categoriale de asemenea bogate în sens. Concepţii şi credinţe cu puncte comune, provenind din arealuri diferite, atestă mai degrabă circulaţia acestora decât naşterea lor izolată. De aici convingerea autorului că nici artistului român nu i-au fost străine unele dintre ele şi că pe modelul lor a conceput grupul celor nouă meşteri ca reprezentanţi ai unor categorii, iar "zidirea pusă în faţa simţurilor noastre concentrează o experienţă fundamentală a creaţiei". Statutul personajului feminin nu poate fi nici el detaşat de mit. Relaţia între proporţiile trupului şi cele ale construcţiilor sacre se regăseşte la multe popoare şi autorul propune numeroase exemple de acest tip (Partenonul, Aya Sofia), dar oferă şi scenarii interesante în folclorul românesc (vechile legende despre furarea umbrei), pentru a deduce concluzia că Ana este purtătoarea unui mesaj esoteric, în care converg valorile binelui, adevărului şi frumosului.

Superioritatea variantelor româneşti, se arată, nu consistă în dimensiunile practice ale construcţiei, ci în "falnica zidire", care imită "aritmologia trupului", în perspectiva "trupului de slavă", despre care se vorbeşte în vechile filosofii, dar şi în gândirea patristică cu privire la biserica sufletului, care se zideşte în noi, ca o "cetate a virtuţilor". "O astfel de proiecţie teoretică, produs al cugetării despre unitatea dintre

cer şi pământ, a lumilor şi a materiei lor, avansează ipoteza unei împărăţii a cerurilor în noi", simultană cu ipoteza trupului uman ca emblemă a trupului cosmic, în corespondenţă cu formele cugetării străvechi egiptene, pitagoreice, heraclitiene etc. O serie de simboluri proiective şi paralele (zidul, câinii, vântul, pădurea, somnul, zborul, căderea, apa izbăvitoare) induc la o altă formă de raţionalitate - cea prin imagini, acomodată pentru marile călătorii spre lumea fabuloasă de dincolo.

Judecată în ansamblu interpretarea este o încercare de a perima interpretările vetuste, realizând un comentariu complex şi o demonstraţie generoasă de erudiţie. Remarcăm unitatea sub aspectul structurii şi viziunii. Spectaculozitatea selectărilor, interpretarea motivelor, ordonarea pe un fir care să conducă spre o idee generoasă totalizatoare se regăsesc în modele viguroase ca cel oferit de Odobescu. Cele două texte se întâlnesc pe o coordonată comună, atestându-se ca producţii ale unui spirit receptiv la reverberaţii şi modele pe care le-a înălţat de multe ori la semnificaţii filosofice tulburătoare.

POEZIA LUI GEORGE COŞBUC
ESEU MONOGRAFIC
de Petru Poantă

În **Argumentul** convingător care deschide volumul (Editura "Dacia", 1977) Petru Poantă insistă asupra ideii că studiul său nu a fost scris dintr-un sentiment justiţiar, Coşbuc nefiind niciodată contestat cu adevărat, ci din dorinţa de a restitui generaţiei sale o operă literară "exemplară din mai multe puncte de vedere". Petru Poantă propune lectura poeziei lui George Coşbuc prin prisma unor "tipare de cultură" pe care literatura română le-a adoptat altfel decât cea europeană, câştigul imediat fiind corectarea imaginii simpliste a unui Coşbuc prin excelenţă rustic. Convins că la autorul *Baladelor şi idilelor*, paradoxal, originalitatea depăşeşte valoarea estetică, criticul consideră că poetica lui Coşbuc se bazează pe un sistem de corespondenţe "coborând atât din vechea tradiţie a idilismului european pastoral şi cavaleresc, peste care s-au suprapus câteva din antinomiile secolului luminilor, cât şi din cea autohtonă, deopotrivă culturală şi populară". "Tehnica" poetului rămâne o "substituire" a zeităţilor mitologice clasice, greco-latine în special, fie prin "zeităţi autohtone, găsite în folclor, fie pur şi simplu prin elemente naturale". Criticul se consideră îndreptăţit să afirme că George Coşbuc realizează, de fapt, în propria creaţie "salonul natural al limbii române, un univers în acelaşi timp convenţional şi românesc", arhitectura poeziei bazându-se pe o convenţie concepută tocmai în spiritul culturii autohtone.

Un prim capitol, **Mitologia şi feericul**, aduce argumente în favoarea ideii că universul coşbucian se modelează după structura feericului, caracterizându-se prin "fantezia graţioasă", pe care nu o limitează nici stereotipiile basmului, nici teoriile imaginare specifice fantasticului. În viziunea lui Petru Poantă lumea lui Coşbuc rămâne un "spectacol inventat", în care sentimentul realităţii contează mai puţin

decât regizarea atentă şi plină de rafinament, cum o dovedeşte de altfel poezia *Nunta Zamfirei*, pe care criticul o comentează exemplar pentru punctul său de vedere. Modelele culturale "decupate" de critic sunt la George Coşbuc nişte componente ale personalităţii poetului, prezenţa lor se justifică în operă prin faptul că oferă un cod unei sensibilităţi şi împrumută nişte tipare unei predispoziţii.

În capitolul **Codul eroticii**, după ce stabileşte trăsăturile definitorii ale idilismului, apelând la autori de prestigiu, criticul, bazându-se pe "substituirea" amintită la început, stabileşte că poetul "înfăptuieşte, la sfârşitul veacului al XIX-lea, nu numai o variantă inedită a idilismului, dar şi versiunea naturală a cavalerismului", cu toate implicaţiile: tratarea materialului dintr-o perspectivă cultă, nevoia de înscenare atentă, desăvârşirea ingeniozităţii şi a alexandrinismului. Spaţiul este văzut ca un "salon natural" ce-i asigură fiinţei sentimentul de siguranţă, acest spaţiu fiind mai degrabă "mediul unei sărbători", în care contează mai puţin prezenţa concretă a realităţii şi, mai mult, capacitatea acesteia de a se metamorfoza în poezie. Peisajul lui George Coşbuc este elaborat, el "se datorează mai degrabă unui model cultural decât unei spontaneităţi naturale".

Cu următoarele capitole, cartea devine "aventură", palpitantă în fond, prin eleganţa comentariilor şi ineditul punctelor de vedere, a susţinerii modelului poetic schiţat la început. Criticul rămâne credincios perspectivei modelelor culturale, pe care le evidenţiază, în ipostaze diferite, la toate "nivelele" poeziei. Petru Poantă este absolut convins că poetul "nu vrea să iasă din cultură", viziunea lui Coşbuc asupra problemelor fundamentale ale omului rămânând "în substanţă aforistică", provenind din "experienţa comună a colectivităţii".

Petru Poantă face o precizare necesară, pe care cititorul o aştepta, probabil, mai devreme: modelele culturale nu trebuie înţelese simplist, întrucât ele aparţin unor civilizaţii diferite şi care nu contează şi nu "funcţionează" ca nişte "influenţe" imediate. De aici desfăşurarea unor "voci" în poezia coşbuciană, fiecare "voce" bazându-se pe alt "model de civilizaţie", aspect foarte bine evidenţiat de critic în comentariul la *Moartea lui Fulger*, "acestă extraordinară *Carte a Morţilor*

din literatura română". Criticul, ca şi în cazul poeziei *Nunta Zamfirei*, polemizează cu nişte modele de lectură, care, prin platitudinea lor, înstrăinează poezia de finalitatea lor estetică. Poemul închide mai multe "nivele culturale relevante prin vocile care deliberează asupra morţii". În dezbaterea asupra morţii sunt angajate două personaje: mama şi sfetnicul bătrân. Ele reprezintă, de fapt, atitudini în faţa morţii, dar pentru critic nu acest lucru este esenţial, ci faptul că reprezintă "două ipostaze culturale, manifestate prin bocet şi trenie"; sensul originar al treniei trimite tot la bocet, dar aici bocetul mamei "vine dintr-o concepţie arhaică asupra morţii", care, în ipostaza ei de revoltă, aparţine mai mult unei colectivităţi decât unui individ. Moartea nu este înţeleasă de mamă ca pe o taină, ci ca o "deposedare a domesticului", prin moartea fiului. De aici, imposibilitatea reculegerii şi revolta, sfidarea morţii, a naturii , a lipsei de ordine a lumii, atitudini care se bazează, subliniază Petru Poantă, pe o credinţă autohtonă. În schimb, cuvântul sfetnicului "sintetizează ... la modul gnomic, concepţia lui Coşbuc asupra vieţii". Dacă accentul se pune pe ideea de dezbatere, nu lipsesc aici subtilitatea şi surpriza; criticul sesizează însă că esenţială este în acest poem "regizarea", care ordonează elementele realităţii la modul cultural.

Artificiul, fastuosul, descrierea minuţioasă a exteriorului nu au corespondent decât "discreţia" poetului în faţa marilor mistere. Consecvent, Petru Poantă oferă o viziune asupra poeziei care poate şoca numai pe cel deformat de practicarea locului comun: "Evenimentul baladei pare a se întâmpla într-un ev cavaleresc, în orice caz la o curte regală, cu toate că este evidentă intenţia lui Coşbuc de a introduce aici elemente etnografice, obiceiuri populare de înmormântare. Fulger însuşi este un cavaler, un erou "cel spre bătăi aprins". Tragedia morţii sale e abstrasă în ritualul înmormântării urmărit detaliat: mortului i se aşează un colac pe piept drept merinde; în mână i se pune un ban pentru vamă la trecerea râului, Acheronul mitologic... Ceea ce într-adevăr surprinde în *Moartea lui Fulger* este fastul acesta funerar, puterea de a realiza spectacolul măreţ, de doliu universal, al unei înhumări... Nu viziunea morţii a intuit-o poetul aici, ci solemnitatea publică a ei, măreţia ei rece". Alte teme (cap. **Eroicul, poezia patriotică şi socială**) sunt decupate

de critic din perspectiva modelului schiţat până aici, elemente culturale, coduri, atitudini regăsindu-se în temele creaţiei coşbuciene.

Semnificativă şi interesantă este abordarea poeziei ocazionale, căreia criticul îi consacră capitolul final al eseului său. Intenţia poetului a fost de a "amuza publicul invitat în salonul său natural", forma de existenţă a salonului coşbucian fiind cea "domestic-dialogală". Petru Poantă demnostrează, de fapt, că George Coşbuc rămâne un poet interesant şi complex, citit într-un anumit mod. Lectura propusă de critic este inteligentă şi profundă, cu atât mai vie cu cât poetul este "transferat" într-un spaţiu în care criticul îşi poate dovedi vocaţia de cronicar literar.

PRINCIPII DE ESTETICĂ

de G. Călinescu

Sub acest titlu publică George Călinescu în 1939 la Editura Fundaţiei pentru Literatură doar două texte, ambele fundamentale pentru înţelegerea sa ca exeget literar: **Curs de poezie** şi **Tehnica criticii şi a istoriei literare**. Autorul lor nu era însă estetician, ci se apropiase mai curând de critica literară şi de filosofia culturii.

Principii de estetică a jucat un rol important în sfera activităţii lui Călinescu, întrucât ea reprezintă o sistematizare şi o consolidare a principiilor sale teoretice, manifestate până atunci sporadic, în diverse articole şi publicaţii. Valoarea teoretică a cărţii este recunoscută unanim, astfel încât ulterior, editori care reiau publicarea **Principiilor de estetică** o fac îmbogăţind-o cu alte texte călinesciene de aceeaşi factură (în 1968 Al.Piru include în ediţia sa şi **Universul poeziei, Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică**).

Cursul de poezie ţinut iniţial la Facultatea din Iaşi în nouă prelegeri şi publicat ulterior în câteva numere din *Adevărul literar şi artistic*, se vrea, în concepţia lui Călinescu, a fi doar un program, o eventuală sursă de pornire a unor detalieri viitoare. Acestă intenţie determină şi metoda folosită, cea a abordării prin eliminare, a expunerii constructive prin intermediul combaterii principiilor anterioare. Premisa esenţială a cursului este aceea că toate definiţiile date poeziei sunt inevitabil incomplete, ele parţializând-o prin subsumarea abuzivă la o viziune autentic filosofică, dar mai puţin artistică (Platon, Schopenhauer, Hegel, abatele Bremond), sau izolând-o în mod exagerat de celelalte produse spirituale ale omului (Benedetto Croce, Adriano Tilghev) sau pur şi simplu metaforizând viziunea până la o subiectivitate absolută (definiţiile date de către poeţii înşişi).

Excursul într-o veritabilă istorie a orientărilor estetice de

avangardă porneşte de la stabilirea premisei esenţiale: nu există poezie fără organizaţie, fără o structură în cadrul căreia părţile se supun întregului. Din această organizaţie, echivalentă cu o formă a totalităţii, provin ideea poetică şi existenţa unui sens general.

Cititorul de poezie presupune existenţa unor structuri aperceptibile de la început, astfel încât neprevăzutul provoacă ilaritate, în vreme ce solemnitatea presupune gravitate prin convenţie şi repetiţie de gesturi colective.

Contestînd sensul poeziei, artiştii moderni îi refuză de fapt doar posibilitatea de a fi înţeleasă. Dadaiştii, de pildă, protestând împotriva îngrădirii procesului creator, încearcă să impună creaţia prin hazard, ajungând astfel inconştient să întemeieze o altă structură, cea a legilor hazardului. Pe parcursul ei , avangarda conştientizează însă pericolele care o pândesc.

Disociind pentru început între sens şi înţeles, Călinescu ajunge la problema înţelegerii poeziei pentru a afirma în mod şocant şi sentenţios că poezia nu trebuie să fie înţeleasă de toată lumea. Poezia există pentru cel care o citeşte numai dacă e gândită de către el, însă nu redusă la o schemă rigidă de idei, pentru că “ea cere o iniţiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei”.

Aducând în discuţie simbolul, Călinescu îl defineşte ca expresie prin care se manifestă în acelaşi timp ordinea în microcosmos şi în macrocosmos. Prin urmare ermetismul se adresează cititorului avizat, iniţiaţilor. Definit astfel, ermetismul nu este considerat drept trăsătură a poeziei lui Ion Barbu (*Joc secund*, de pildă), care în pofida dificultăţii unei prime lecturi, este perfect inteligibilă.

Pentru literatura absurdului, Călinescu analizează cazul scriitorului român Urmuz, remarcând “demnitatea stilistică” de mare prozator a unor compoziţii absurde, în fond parodii ale prozei tradiţionale. Anulând convenţia povestirii, a epicului, Urmuz cade într-un “epic pur”, a cărui lege există totuşi, ea fiind cea a negării totale, a menţinerii permanente în absurd.

Evitând asociaţiile conştiente, suprarealiştii încearcă să instituie

principiul dicteului automat, pornind de la teoriile freudiene despre inconştient şi de la filosofia bergsoniană a devenirii . Eliberată de constrângerea ordinii raţionale gândirea poate ajunge în zona cea mai adâncă a eului, suprarealitatea, manifestată la modul cel mai simplu şi mai direct prin vis. Eşecul suprarealiştilor constă în abolirea nucleului emoţional, fără de care nu poate exista poezie onirică; arbitrariul lor cultivat sistematic până la epuizarea spiritului, compromite în plan estetic experimentul.

Abordând problema ierarhiei în poezie, Călinescu distinge existenţa unei diversităţi de atitudini lirice din perspectiva experienţei estetice. Muzicalitatea lirică, poezia gnomică şi sentenţioasă (cu aplicaţie la *Glossa* lui Eminescu), poezie de mişcare ceremonială şi poezia onirică au fiecare valabilitate în contextul unei anumite perioade culturale. Important este faptul că poezia reprezintă un act de libertate şi de creaţie, fără ca ea să excludă însă posibilitatea existenţei unor poziţii lirice favorabile.

Finalul cursului reia de fapt în chip de concluzie premisa de la care pornise, accentuând că nu există un concept clar de poezie, ci doar un sentiment empiric. Este aşadar corect să definim poezia ca obiect de percepţie al simţului nostru critic. Ea reprezintă un univers coerent, nu doar un simplu aspect al realităţii la care se ajunge prin imitaţie. Încheierea propriu-zisă a cursului reia o celebră discuţie despre două noţiuni estetice fundamentale, gratuitatea şi jocul. Călinescu dă o accepţiune originală gratuităţii corelând-o cu noţiunea de infinitate, căci poezia nu trebuie să spună niciodată totul, adevărata ei vocaţie fiind imprecizia. Jocul este o aparentă gratuitate, este ritual şi tehnică.

În capitolul **Tehnica criticii şi a istoriei literare** premisa de la care porneşte Călinescu este că atât istoria cât şi critica sunt de fapt două aspecte ale criticii în înţelesul cel mai larg. Istoria literară este forma cea mai largă de critică, în vreme ce critica estetică reprezintă doar o pregătire a explicării în perspectiva cronologică. Cei doi termeni necesitau această precizare semnatică, întrucât modurile diferite de a-i înţelege au determinat constituirea unor întregi concepţii estetice.

Ceea ce este comun atât criticului cât şi istoricului literar

constituie tocmai punctul lor de plecare, realitatea operei de artă sau opera de artă ca realitate artistică. Pentru a circumscrie noţiunea de realitatea a operei de artă, Călinescu distinge între conţinutul acesteia ei şi materia din care provine. Opera de artă nu este echivalentă cu materia ei şi nici - cum se presupune curent - cu conţinutul, ci mai curând cu ceea ce Călinescu numeşte "o viaţă fictivă pe care o începe". Asta apare odată cu integrarea într-o structură superioară de semnificaţie, nu pur şi simplu prin enunţare. Exemplul convingător care ilustrează această idee este ales prin *Madame Bovary*. A cerceta banalul conţinut anterior al acestei opere, împrejurările sociale din care a ieşit înseamnă a face istorie extraliterară. Aşadar, Călinescu remarcă existenţa a două tipuri de istorie: istoria fenomenelor reale şi istoria fenomenelor fictive sau artistice. Deosebirea dintre ele constă în evidenţa celor dintâi, în vreme ce faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea. Dacă în accepţiunea curentă a termenului, istoria presupune obiectivitate, istoria literară este în mod esenţial subiectivă, întrucât ea este o interpretare. Istoricul trebuie să dispună de instinct creator, de spirit critic, dar şi de pricepere tehnică. Prin prisma acestor aspecte ale personalităţii sale, se înţelege că de fapt el vine spre critică din literatură, dovadă că marii critici au scris literatură de valoare.

Cursul de poezie şi **Tehnica criticii şi a istoriei literare** sunt textele fundamentale pentru concepţia teoretică asupra literaturii lui Călinescu, dar pentru că temele iniţiale prin ele sunt reluate şi detaliate în alte texte, sub titlul **Principii de estetică** au fost reunite şi **Universul poeziei, Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică**.

În peisajul criticii literare româneşti, George Călinescu reprezintă un veritabil pol orientativ. Ideile sale teoretice au meritul de a fundamenta sau cel puţin de a stimula sistemele critice ulterioare. Într-un fel sau altul, critica românescă de după Călinescu îi este în mod inevitabil tributară, chiar atunci când aparent îl contestă. Pe de altă parte, prin George Călinescu se racordează critica românească la cea universală, tocmai prin sistemul său teoretic modern, bazat pe concepţiile curente ale epocii.

PROZA ROMÂNEASCĂ DE AZI
(Volumul I : Cucerirea tradiției)
de Cornel Ungureanu

Criticul literar cel mai agil şi mai prolific al Banatului, cronicar consacrat al revistei *Orizont*, Cornel Ungureanu însumează în acest "vast recif" (Mircea Martin) de 726 de pagini micromonografii în spirit personal, armonizând amănuntul revelator, analiza pe spații mici şi sinteza deschisă conexiunilor cu repere marcante ale literaturii universale. Convins că literatura de azi se întemeiază pe relații de continuitate / discontinuitate cu literatura de altădată, criticul consacră primul volum "cuceririi tradiției", prospectării orizontului arhaic potrivit resorturilor interioare de profunzime.

Partea I este dedicată "deceniului unu", care asigură continuitatea (M.Sadoveanu, Camil Petrescu, G.Călinescu, Z.Stancu, Geo Bogza, Laurențiu Fulga, M.Preda, E.Barbu, Titus Popovici, V.Voiculescu), iar Partea a II-a conține analize ale operelor corifeilor "generației ' 60".

Pentru C. Ungureanu, Marin Preda este "creator al unei tradiții literare şi al unor inițiative literare decisive pentru evoluția literaturii noastre", "o mare conştiință a literaturii române". Nici un scriitor român nu are, aşa ca Marin Preda, sentimentul realului. Eroii săi încep să existe abia atunci când simțurile lor pot lua cunoştință de prezențele înconjurătoare, faptul diurn îi înviorează, nocturnul şi oniricul îi moleşesc. Realul este cucerit sau începe să fie cucerit în momentul trezirii. Doar după trezire lumea începe să devină frumoasă. Această lume este "nespus de frumoasă", tocmai fiindcă ea capătă o măsură umană; tocmai fiindcă nu se mai poate sustrage verificărilor experienței. Abstracția nu apare în romanele lui Marin Preda decât însoțită de un cortegiu impozant şi grav de exemplificări. "Viața interioară a personajului trebuie să intre în acord cu vocile pământului" spre a se

lega astfel tensiunea spiritului de dimensiunea copleşitoare şi stabilă a realului. "Pentru a studia mai bine statutul personajului, Marin Preda îl întrupează, făcându-l să sufere la naştere, în iubire, la moarte.

Având conştiinţa calităţii lumii din care provine, Preda concepe universul rural nu ca pe o reverie, ci ca pe un teren al confruntărilor unor indivizi şi grupuri marcate de istorie. Protagonistul său, Ilie Moromete, nu e un Don Quijote, deoarece el moşteneşte o ştiinţă amplă despre viaţă şi moarte, nu se mai subordonează pământului ca Ion al lui Rebreanu, iar libertatea economică îi oferă şansa inocenţei, a contempllării existenţei, a îmbogăţirii spirituale. El întruchipează tema rezistenţei morale în faţa violenţei istoriei, convins că aparţine unei civilizaţii străvechi, nobile, având un arbore genealogic robust. La Ilie Moromete desluşim toate formele retragerii pe care le practică eroiii lui Marin Preda, ele împletindu-se cu muţenia. Retragerea şi tăcerile de pe prispă ale personajului sunt ipostaze ale cunoaşterii lumii din interior, iar pauzele între dialogurile din poiana fierăriei lui Iocan sunt momente de pregătire iniţiatică. Plină de miez simbolic este retragerea ca protecţie împotriva istoriei abrutizante, uzitată concomitent cu refuzul dialogului cu falşii ţărani, călăuziţi de instinctul adaptării, cu impostoriipromotori ai spiritului primar agresiv. "Cuvintele, comunicarea, reprezintă la M.Preda certitudinea unei lumi raţionale", ce exclude viloenţa şi deruta. Neacceptând să trăiască într-o lume ilogică, parodică, văzând că nu se retrage din spectacolul unei societăţi pe care nu o înţelege.

Contemporan al lui Marin Preda, Eugen Barbu, prolific în roman, nuvelă, eseu, teatru, gazetar vanitos şi pamfletar incisiv, scenarist voluptos, iluzionat de enciclopedism, se dovedeşte un maestru al cuvântuluiîn cartea "de extraordinară vitalitate" ce asociază tradiţiei un nou fior de poezie - *Groapa*. După cel de-al doilea război mondial *Groapa* constituie prima tentativă de cuprindere în roman a dimensiunilor multiple ale lumii citadine. Acţiunea se petrece într-un "univers închis", într-o "lume fără ecou", unde senzaţia curgerii fără scop a vieţii nu înspăimântă, ci naşte o maiestuaosă nepăsare. Mediul periferic al Bucureştiului amestecă puritatea şi corupţia, pasiunea şi reticenţa, violenţa şi duioşia într-un mod pitoresc de existenţă care împinge la o

acută meditaţie asupra omului. "Act de identitate", "adâncime" şi "topos" al vieţii, "roman al absenţei, dar şi al cuceririi posibile a Centrului, *Groapa* este primul reper în spaţiul balcanic al lui Eugen Barbu. Un spaţiu al autodevorării. (...) groapa, ca roman social şi ca roman al totalităţii umane privite prin existenţa unor categorii sociale, este romanul unor iniţieri. Eroii ei sunt personaje cu ştiinţa adâncă a vieţii".

Importante sunt consideraţiile lui C.Ungureanu asupra creaţiei lui V.Voiculescu. "Spirit religios, dar nu fanatic", ademenit de vitalitatea naturii neabătute de la rosturile sale, căutând în "hieroglifele animalelor pierdute în adâncul munţilor" adevăruri primordiale, intuind în dragoste o formă supremă de cunoaştere, V.Voiculescu se dezice de orice grupare literară, tinzând către un anonimat calm şi creator, opera sa fiind ecoul misterios al vieţii interioare, al subconştientului, unde zac modele arhetipale uitate.

Pescarii constituie "prima categorie arhetipală prin care V.Voiculescu încearcă să ne pună în contact cu "vechimile", iar peştii simbolizează începuturile, originile (*Pescarul Amin, Lostriţa, Lacul rău*). Căutarea Morunului ce va fi prins în capcană şi ameninţat cu dispariţia reprezintă regresiunea lui Amin spre straturile originare, cunoaşterea de profunzime, descoperirea strămoşului mitic. Astfel, structura basmului, la care apelează mereu Voiculescu, constituie un scenariu iniţiatic prin care personajul coboară în adâncurile psihicului său spre purificare şi renaştere.

"*Lostriţa* este foarte apropiată de basm pare chiar o transpunere a unor credinţe de pe Bistriţa; începutul şi sfârşitul conţin aluziv formulele prin care scriitorul se retrage din faţa cititorului. Locul nu mai e sacru, ca în *Pescarul Amin*, ci e un loc demonizat", unde peştele ispiteşte prin frumuseţea sa şi milţi pescari iscusiţi pier în străfunduri. Bătrânul vraci este factorul iniţiatic, el îi arată pescarului Aliman cum să încheie pactul cu acest spirit rău al apelor. El preface lostriţa într-o femeie-peşte cu care se uneşte Aliman. Dragostea reface unitatea primordială a regnurilor şi a speciilor.

Cel mai vârstnic dintre debutanţii *Luceafărului*, Ştefan Bănulescu, se impune în literatura română prin volumul de nuvele şi povestiri *Iarna*

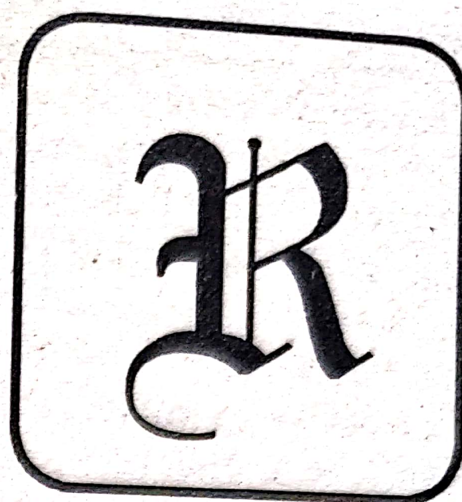
Bărbaților (1979 - ediție definitivă), ce aduce în prim-plan fabuloasa geografie a Deltei, a Bărăganului și a Dobrogei, cu o lume trăind altfel, mai aproape de începuturi, de regnurile primordiale, unde răzbat înrudiri între om și sălbăticiuni, unde se derulează ceremonialuri străvechi, iar izolarea obligă la tenacitate în lupta cu destinul și la conservatorism. "Personajele lui Bănulescu caută ceva într-un spațiu cotropit de veșnicie": un loc de mormânt (*Mistreții erau blânzi*), un supraviețuitor al Regimentului 14 (*Satul de lut*), dezertorul Nereju (*Vară și viscol*), orașul mascat de uriașa câmpie (*Masa cu oglinzi*). În acest teritoriu străin născător de iluzii și supoziții, apare mereu un ghid inițiatic sau doar memoria lui care lucrează ordonator. Neamurile obosite din nuvele sunt pândite de primejdii și de moarte, dar se salvează în ultimul moment, întrucât din umbră apare un cunoscător perfect al obiceiurilor, al religiei păgâne a pământului, a soarelui, a apelor, a ierburilor. În locul Zeului Suprem retras din lume (deus otiosus - la Mircea Eliade) apar înlocuitori provizorii. Preoții își piers chemarea, încercându-și rolul profetic și taumaturgic în altă direcție. Povestirile exclud tragicul, având același rol ca și miturile străvechi, acela de a salva omenirea din fața timpului. Ele au puteri magice, astfel că mistreții devin blânzi, căldurile torifde nu ucid, condamnatul Nereju e lăsat liber.

În Fănuș Neagu C.Ungureanu întrezărește "un autor de instantanee unice", trăind sub regimul Sărbătorii nesfârșite, un "maestru de ceremonii" promovând prin interferența dintre real și fantastic un univers al miracolului perpetuu, poserdând știința trăirii libertății și a bucuriei înălțând, ca nimeni altul, sentimentele spre cotele entuziasmului molipsitor, dând "demnitate estetică clipei". El este inconfundabil nu numai prin stilul său abundent în metafore și în termeni argotici, cuvântul său fiind vrednic să întărâte senzații, să iște nostalgii, să se rostuiască în expresii memorabile, să așeze condiția umană într-o atitudine regală de înțeleaptă detașare, ci și prin personajele atinse de o ciudată buimăceală, trăind între ingenuitate și fatalism, purtând nume emblematice cu rezonanțe onomatopeice și magice, urzeală balcanică și solii ale mai multor regnuri: Țulea, Dirivici, Bișca, Buhuianu, Che Mohreanu. Păstrând rânduielile străvechi într-un spațiu bine definit

anterior de Panait Istrati şi Sadoveanu, ele sunt arhetipuri cu fremătări carnale stârnite de miresme şi revărsări bahice, aplecate spre eresuri şi halucinând în ritmuri frenetice, fantazând la poarta Orientului.

Capodopera lui Fănuş Neagu este povestirea *Acasă*, inclusă în volumul *Vară buimacă* (1967) şi axată pe motivul mitic al întoarcerii spre origini, ca teritoriu al purităţii, al permanenţei şi al integrităţii cosmice. Alături de *În stepă*, povestirea exemplifică "barocul defensiv" prin "realismul magic, stilul aluziv, frenezia trăirilor", caracterul spectacular, aglomerările de imagini simbolice. Bătrâna Gheorghina, personajul principal, alungată din casă în 1949, se reîntoarce după cinci ani în locul sacru al începuturilor, în sat şi în casă, spre a se elibera prin moarte de un mod de viaţă străin, impus de Istorie. Cuvintele-cheie - "Nu mai e timp" - rostite de bătrână ca replică la intenţia primarului Odangiu de a o reizgoni din propria-i casă, transformată între timp, abuziv, în sediu al primăriei, exprimă tragismul prăbuşirii civilizaţiei rurale străveschi. Ea nu poate trăi înstrăinată, dezrădăcinată într-o istorie a urgenţelor, lipsită de rigoarea tradiţiei. Timpului concret, ostil, marcat precis de prima propoziţie a operei - "Sosiseră cu trenul de 10,28" - i se opune timpul mitic, etern, sărbătoresc, simbolizat de copilărie şi de Crăciun, conservat în amintire, în inventarul intimităţii: "camera din austru", "trofeul de vânătoare ciuruit de vreme", "spicele împletite în jurul icoanelor sub care pâlpâie o candelă veche", întâmplările esenţiale ce alcătuiesc povestea vieţii ei, poveste respinsă de "omul vremurilor noi" Odangiu: "Ce-mi pasă mie de poveştile voastre?". Presate de timpul istoric nefast, personajele se întorc în trecutul simbolizat de timpul Naşterii, de Crăciun: "Sărbătorile Naşterii sunt cele mai de seamă în toată opera lui fănuş Neagu. Cei trei magi - cei trei Crai vor fi eroi preferaţi ai săi, înviind mereu, într-o lume în care miracolul Naşterii nu se mai produce. Imaginea e mereu barocă, iernile vor veni ca un simbol al purificărilor. E anotimpul sărbătoresc".

Numeroase şi valoroase consideraţii face C.Ungureanu şi asupra prozei altor scriitori consacraţi ai generaţiei afirmate în jurul anului 1960: Nicolae Breban, D.R.Popescu, Sorin Titel, C. Ţoiu, Augustin Buzura etc.



REALITATE ŞI ROMANESC
de Liviu Petrescu

Cartea, apărută la Editura Tineretului, în 1969, este o încercare de a lumina o nouă perspectivă în problema atât de vastă a realităţii romaneşti. În analiza romanului românesc este urmărită o dimensiune asupra căreia alţi critici s-au oprit mai puţin ori nu s-au oprit deloc: realitatea interioară. Literatura noastră în general, remarcă Liviu Petrescu, este, înainte de toate, o literatură înclinată spre observaţia socială şi spre creaţia de tipuri, prin urmare spre înfăţişarea îndeosebi a realităţii exterioare. Fără a se nega factorul social sau natural, se arată că mai important este factorul lăuntric, în sfera lui trebuie căutat esenţialul.

Din capitolul cu rol de sinteză, cuprinzând consideraţii finale, desprindem ideea că romanul românesc s-a dezvoltat adesea în paralel cu literatura franceză, întrucât Mateiu Caragiale pare că răspunde, prin creaţia lui, mişcării decadentismului francez; Duiliu Zamfirescu deşi pe de o parte porneşte de la estetismul lui d'Annunzio, totuşi pe de alta de la criticismul francezului Paul Bourget; există asemănări evidente între descrierile stărilor de exterioritate a personalităţii la Anton Holban şi Marcel Proust; afinităţile dintre operele lui Camil Petrescu şi Hortensiei

Papadat-Bengescu cu cele proustiene.

Cei şapte prozatori analizaţi: Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban şi Gib Mihăescu nu reprezintă singurii romancieri de valoare din literatura română. Criteriul potrivit căruia ei au fost aleşi spre comentare este în legătură cu intenţia cărţii: "...ne-am străduit să descoperim participarea spiritualităţii româneşti la frământările şi la căutările spiritualităţii europene a secolului nostru".

Duiliu Zamfirescu a dorit să creeze un tip cu o mare complexitate interioară. Poate din acest motiv personajele sale sunt exemplare umane de excepţie. Ca primă particularitate a lor, opinează criticul, este aceea că sunt incapabili să trăiască sentimentul iubirii altfel decât în imaginaţie. D.Zamfirescu apropie sentimentul iubirii de sentimentul estetic, căci dragostea, ca şi poezia, este menită să înalţe sufletul omenesc la contemplarea frumosului ideal. Scriitorul a fost puternic influenţat de idealism, de doctrina lui Platon, cunoscută în mod direct. Autorul ciclului Comăneştenilor surprinde, într-un studiu despre opera lui Tolstoi, publicat în *Convorbiri literare*, în 1892, cealaltă imagine a sufletului omenesc, naturală. Se vorbeşte de o "natură individuală", căreia i se adaugă o "natură socială". Însă, observă Liviu Petrescu, contrastele se formează adeseori nu între natura individuală şi cea socială, ci între ele şi natura creatoare. D.Zamfirescu recomandă totala anihilare a naturii individuale şi a celei sociale; întreaga conduită a personalităţii, chiar şi viaţa practică fiind pusă sub semnul Frumosului. Prin creaţia lui, se subliniază, autorul *Vieţii la ţară* deschide drumul spre estetismul literar al lui Mateiu Caragiale şi, mai apoi, G.Călinescu. Criticul observă efortul personajelor lui Duiliu Zamfirescu de a refula natura lor socială. De câte ori scade capacitatea spiritului da a se concentra spre un ideal, strădania rămâne fără succes. În analiza prozei lui Duiliu Zamfirescu accentul cade pe reliefarea unei particularităţi însemnate a scrisului - criticismul. Ne este dezvăluită o posibilă influenţă a lui Paul Bourget. O deprindere a examenului de conştiinţă defineşte unele personaje ale lui D.Zamfirescu. Liviu Petrescu defineşte opera lui D.Zamfirescu prin prisma "fenomenului dublei articulaţii estetice": pe de o parte criticismul, iar pe de alta latura

contemplativă şi estetistă.

Comentând creaţia lui Mateiu Caragiale, criticul de la Cluj pune încă de la început două probleme socotite esenţiale: 1.dacă există vreo afinitate artistică şi spirituală între Mateiu Caragiale şi Ion Luca Caragiale; 2.ce direcţie reprezintă *Craii de Curtea-Veche* în literatura română. Referitor la prima întrebare este prezentată opinia lui Vladimir Streinu, potrivit căreia este vorba de două temperamente artistice şi două structuri morale radical diferite. Cu privire la a doua întrebare, însă, este arătată divergenţa unor păreri. Astfel, G.Călinescu îl integrează pe Mateiu Caragiale în rândul hermeticilor, Vladimir Streinu îl socotea decadent, în vreme ce Tudor Vianu îl defineşte drept reprezentant al estetismului. Studiul de faţă continuă cu observaţii în legătură cu opera lui Mateiu Caragiale. Majoritatea eroilor săi, se specifică, au o fizionomie morală asemănătoare şi sunt, de fapt, o variantă a aceluiaşi tip, dandy. Dar, în afara tipului obişnuit de dandy-artist, apare proza lui Mateiu Caragiale şi un dandy-diletant. Eroul lui Mateiu Caragiale se distinge şi printr-o altă caracteristică: este un melancolic. Prin acest sentiment, personajul tinde să se ridice în sfera idealurilor superioare. Pe când melancolia îl determină să se complacă într-o adâncă meditaţie, dorul de călătorie îl răvăşeşte în permanenţă. Aceasta semnifică, de altfel, căutarea absolutului în planul senzaţiei. Concuzionând în studiul **O estetică a melancoliei**, Liviu Petrescu susţine că atributul cel mai important al creaţiei lui Mateiu Caragiale este cel de "idealist", luat în accepţia morală mai curând decât filosofică.

Studiul despre Liviu Rebreanu este intitulat sugestiv **Soluţia iubirii universale** şi cuprinde o analiză problematică a romanului *Pădurea spânzuraţilor*, sugerând ecouri din opera lui Lev Tolstoi. Sunt prezentate părerile unor critici ca: G.Călinescu, T.Vianu, E.Lovinescu, M.Dragomirescu şi Al.Piru în legătură cu romanul lui Liviu Rebreanu. Se subliniază că mai aproape de adevăr sé situează criticii care au optat în comentare pentru direcţia problematicii morale şi nu psihologice. Spre deosebire de Al.Piru, Liviu Petrescu susţine că romanul *Pădurea spânzuraţilor* este tolstoian, iar nu dostoievskian.

În analiză sunt urmărite cele trei etape ce urmează a fi parcurse

de personajul lui Rebreanu în evoluţia lui sufletească: 1.Apostol Bologa este cetăţean; 2.Apostol Bologa devine român; 3.Apostol Bologa devine om. Zbuciumul sufletesc al eroului, spune criticul de la Cluj, depăşeşte semnificaţiile impasului unei naţiuni. Prin străduinţa de a găsi un sens existenţei, prin căutarea unei credinţe salvatoare, Apostol Bologa a împrumutat din experienţa tipică a unor eroi tolstoieni ca: Levin, Pierre Bezuhov, Andrei Bolkonski, iar soluţia finală este aceeaşi: iubirea universală. Doar această iubire universală are capacitatea să reveleze absolutul, să-l elibereze pe om de sentimentul absurdităţii propriei existenţe. Diferit faţă de romanul lui Tolstoi, în romanul lui Rebreanu dramei de credinţă i se adaugă o cutremurătoare dramă a libertăţii.

În studiul consacrat scriitoarei Hortensia Papadat-Bengescu, criticul trasează principalele puncte ale programului estetic al acesteia. Se pune accentul pe noutatea în peisajul romanului românesc adusă de autoarea ciclului Hallipa. Astfel, problematica socială nu mai reprezintă acelaşi interes ca în cazul romanului lui Liviu Rebreanu. Între variatele procedee întrebuinţate de Hortensia Papadat-Bengescu, criticul numeşte "experimentarea" - un procedeu de cercetare menit să reducă importanţa "observaţiei", căreia i se descoperă imperfecţiuni. Personajul nu mai este înfăţişat în împrejurări tipice ale existenţei sale, ci mai ales în situaţii deosebite, situaţii ce abundă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. Folosirea unui astfel de procedeu, arată Liviu Petrescu, pune sub semnul îndoielii încadrarea prozatoarei în rândul scriitorilor naturalişti. Imaginea de ansamblu a eroului Hortensiei Papadat-Bengescu nu este nicidecum unitară. De altfel, romanciera este împotriva ideii de organicitate, fiind, se specifică, preocupată de studiul anomaliilor, de fenomenul de discontinuitate psihologică. Un alt procedeu fructuos îl reprezintă "introspecţia", definită ca tensiune a contemplaţiei prin intermediul căreia apar sub formă de senzaţii cele mai obscure părţi ale sufletului omenesc.

În caracterizarea personajelor, scriitoarea foloseşte tehnica înregistrării unor păreri, ce rareori coincid, ale eroilor, unii despre alţii. Liviu Petrescu descoperă aici principiul "respectării ordinei impresiilor", după cum îl numea Marcel Proust. Problema de bază a operei Hortenisiei

Papadat-Bengescu este relaţia dintre latura fizică şi cea morală a personalităţii umane. Potrivit concepţiei scriitoarei, individualitatea umană este alcătuită dintr-un trup sufletesc (care se manifestă prin sentimente) şi un trup fizic (care se manifestă prin senzaţii). Multe din personajele romancierei ilustrează armonizarea ce se stabileşte între aceste două dimensiuni. Criticul citează între ele pe Sia, Lenora Hallipa, Lică Trubadurul, Ada Razu, doctorul Walter. Pe de altă parte, suntem preveniţi şi de existenţa unor situaţii de discordanţă între trupul sufletesc şi cel fizic, apărute mai ales datorită trecerii de la o viaţă activă la una sedentară, din cauza bolii sau a lipsei de ocupaţie. În încheierea studiului se susţine că Hortensia Papadat-Bengescu deschide drumul spre cea dintâi analiză fenomenologică a sentimentului iubirii din literatura română.

Studiul consacrat analizei creaţiei lui Camil Petrescu este structurat în două părţi, intitulate: **Între Bergson şi Husserl** şi **Psihologia iubirii**. La început este citată conferinţa din 1936 *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Liviu Petrescu arată în ce măsură şi-au pus amprenta asupra gândirii şi concepţiei lui Camil Petrescu, lucrările şcolii vitaliste şi ale şcolii fenomenologice. Este atacat într-o formă voalată N.Tertulian pentru că, în încercarea lui de a susţine puritatea concepţiei romancierului în discuţie, o raportează exclusiv la fenomenologie. Citând un pasaj din teze şi antiteze, criticul remarcă la un moment dat că, după cunoştinţa sa, Camil Petrescu este singurul cercetător care a intuit direcţia fenomenologică a gândirii lui Marcel Proust. De scriitorul francez îl leagă numeroase afinităţi între care şi problema autenticităţii, avută în vedere atât de şcoala fenomenologică, cât şi de cea vitalistă. În altă ordine de idei, suntem familiarizaţi cu accepţiunea şi sensurile conceptului de "structură". Acesta reprezintă un complex de semnificaţii redate fidel, evoluând de la analiza detaliului la analiza întregului.

În ceea ce priveşte studiul **Psihologia iubirii**, asemănările cu scriitorul francez Marcel Proust sunt din nou în atenţie. Romanul lui Camil Petrescu pare a avea aceleaşi legi de construcţie şi concepţie ca şi romanul prozatorului francez, dar tinde să se separe de el. Camil

Petrescu inventează un gen de situaţie diferit de modelul adus de Marcel Proust, introducând ideea obişnuinţei în dragoste. Prin această idee a habitudinii se rezolvă conflictul dintre iubire şi cunoaştere. Eroii lui Camil Petrescu, deşi sunt înzestraţi cu o spiritualitate extraordinară, nu reuşesc să fie până la capăt consecvenţi.

În privinţa direcţiei urmate de proza lui Anton Holban, Liviu Petrescu precizează că este respinsă perspectiva strict psihologică a lui Marcel Proust, întrucât evenimentele interioare depind şi de acţiunea unor factori morali. Adevărul, în concepţia lui Anton Holban, iese la iveală printr-o operaţie analitică, nu prin intuiţie. Personajele create de Anton Holban, îndeosebi cele masculine, remarcă Liviu Petrescu, aduse faţă în faţă cu situaţii de viaţă, se confruntă cu o anume reţinere, o anume dificultate lăuntrică. Personajul său nu va izbuti niciodată să coordoneze perfect individualul cu universalul. Pe măsură ce evoluează, eroii descoperă imposibilitatea comunicării între ei. Concluzionând,se arată că slăbiciunile morale îi apropie pe eroii lui Anton Holban de eroii lui Marcel Proust.

În studiul despre proza lui Gib Mihăescu, criticul analizează în detaliu romanul *Donna Alba*, care fusese neglijat în favoarea romanului *Rusoaica*. Estetismul apare ca una din particularităţile esenţiale ale scrisului lui Gib Mihăescu, alături de idealismul moral. Dacă în romanul *Donna Alba*, frumosul defineşte prin antinomia dintre necesitate şi joc, în romanul *Rusoaica*, el se defineşte prin antinomia dintre aspiraţie şi împlinire.

Cartea **Realitate şi romanesc**, de Liviu Petrescu, se recomandă singură ca o competentă şi deosebit de utilă analiză a prozei româneşti dintr-un unghi nou, al realităţii celei mai puternice: viaţa interioară a personajelor.



SCRIERI ALESE
de Pompiliu Constantinescu

Activitatea de critic îl situează înte cele mai autorizate prezenţe în perioada interbelică. Analizând în mod variat în cronici şi recenzii, operele literaturii române de la marii clasici la scriitorii contemporani, ajunge spre sfârşitul vieţii prin generalizări conclusive, la o vastă panoramă critică asupra literaturii. "Critica modernă, afirma Pompiliu Constantinescu, este ea singură un gen literar, o creaţie, de-al doilea ordin, dacă doriţi, a spiritului, lângă creaţia artistică şi un vehicul de cultură şi de valorificare, fără prezenţa căruia literatura ar fi ea însăşi păgubită".

Despre amplul fenomen al evoluţiei creaţiei beletristice interbelice, Pompiliu Constantinescu exprimă judecăţi critice sigure şi pline de subtilitate în eseuri care l-au impus ca pe un "diagnostician literar" (C.Regman). Însuşi G.Călinescu se arăta încrezător în ideile şi formulările exacte ale lui Pompiliu Constantinescu, văzând în acestea "procentul maxim de sentinţe juste, printr-o intrare repede şi dreaptă în adevăratul fond al lucrărilor". Această autoritate a criticului se

întemeiază, în primul rând, pe credința statornică în artă, "ca într-un fapt izbăvitor al spiritului", dar și pe "onestitatea opiniei critice, imperativ etic și ideal educativ". Criticul își urmărește ideile cu perspicacitate, construind demonstrații de un mare echilibru, cu concluzii lapidare și de rară distincție stilistică.

Premiat de Societatea Scriitorilor Români în 1933 pentru volumul *Critice*, iar în 1940 pentru studiul monografic *Tudor Arghezi*, criticul, în **Scrieri alese**, oferă exemplul unei conștiințe artistice capabilă să țină cumpăna unei judecăți realiste în stabilirea unei scări de valori autentice. Despre Tudor Arghezi, căruia îi dedică prima monografie, criticul afirma că este, prin teme și prin structura poemelor, un romantic, amestec ciudat de rigoare și grațiozitate, umilire și "răzvrătire muiată în durere", asprime și suavitate, trivial și paradisiac.

În studiul **Un mare poet romantic**,din volumul **Scrieri alese**, Pompiliu Constantinescu asociază lui Mihai Eminescu numele lui Tudor Arghezi, "original în factura expresivă, artist bogat în resurse verbale, creator ce a mlădiat limba poetică în aliaje de oțel și aur". "Structura poeziei argheziene e romantică... estetica sa este născută din sfâșierea lăuntrică a tendințelor contradictorii: luptă între noroiul realității și aspirația spre piscul idealismului".

Rămânând în sfera studiilor dedicate perioadei interbelice, remarcăm rigoarea și finețea gustului artistic în interpretarea romanului *Enigma Otiliei* de G.Călinescu. Criticul e de părere că "G.Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lunga sa povestire degajând clar conturat și cu subtile nuanțe, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în ficțiune". Scriitorul "a procedat clasic, după metoda balzaciană, a faptelor concrete, a experienței comune", punând în lumină o frescă socială a vieții bucureștene de la începutul secolului nostru. *Enigma Otiliei*, ne spune criticul "nu demonstrează nimic constată, reconstituie experiențe umane și tipuri ... de o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de un solid realism, de un adevăr sufletesc adânc și de nuanțe sufletești revelatoare, romanul se clasează printre operele de întâia mână ale epicei noastre urbane".

În analiza reportajului *Cartea Oltului* de Geo Bogza, Pompiliu

Constantinescu insistă asupra particularităţilor artistice prin care se individualizează stilul prozatorului. "Bogza nu este un poet descriptiv, precizează criticul, ci un viguros liric al forţelor cosmice, un contemplativ al energiilor naturii, cum nu mai întâlnim un altul în proza noastră turistică". Judecata de valoare este tranşantă: "Cartea este un imn al apei,al pietrei şi al stihiilor, al vegetaţiei şi al pământului; emoţia cosmică a poetului este puternică, viziunea elementelor în veşnică mişcare şi luptă este grandioasă" .... "Salutăm în d.Bogza un viguros poet în proză al marilor energii cosmice".

Pompiliu Constantinescu ne propune în această carte, o citire a operei marilor clasici din perspectiva unor filiaţii artistice între scriitori. Astfel, în capitolul intitulat **Ion Creangă** criticul îl aşează pe autorul *Amintirilor din copilări* e în fruntea unui şirag întreg de creatori "care vor exprima cu nuanţe diferite, cu puternice individualităţi, anume sensibilitate etnică; opera lui este cea dintâi expresie intuitivă pe calea artei a conştiinţei unui popor, manifestată în mediul ei cosmic şi etic". Stabilind filiaţii cu opera lui C.Hogaş, dar şi cu a lui M.Sadoveanu, P. Constantinescu apreciază că "Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sunt Hogaş şi M.Sadoveanu, structuri înrudite totuşi, dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană şi geniul lucid, muşcător, spiritul realist şi umorul melancolic - revelă un moralist".

În acest studiu se fac apoi referiri la filiaţii cu opera lui I.L.Caragiale, căci "limba este viaţa, la Creangă, ca şi la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale şi sociale". Criticul conchide: "marii creatori de expresie ai literaturii noastre clasice din veacul trecut sunt Eminescu, Creangă şi Caragiale; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic şi ultimul limbajul comediei". În analiza operei lui Caragiale criticul insistă asupra viziunii realiste asupra societăţii româneşti, evidenţiind arta lui Caragiale în crearea de tipuri reprezentative, având "o dublă intuiţie a individului - a categoriei lui sociale şi sufleteşti". Clasicismul lui Caragiale "e sintetizat în aceste tipuri şi categorii morale". Pomiliu Constantinescu a dat strălucire criticii, fiind "un temperament, un gust, o cultură, o conştiinţă".

SCRIERI DESPRE TITU MAIORESCU

de Liviu Rusu

Meritul cel mai de seamă al esteticianului şi eseistului Liviu Rusu este, fără îndoială, acela de a fi iniţiat în cultura română reconsiderarea mentorului Junimii, Titu Maiorescu. În *Dicţionar de literatură română contemporană* se arată că opera sa capitală este *Estetica poeziei lirice*, unde se porneşte de la principiul că poezia este artă prin cuvânt. Lucrarea **Scrieri despre Titu Maiorescu** apărută în 1979 la Editura Cartea Românescă din Bucureşti cuprinde studii despre Titu Maiorescu, cele mai multe publicate în reviste. Majoritatea acestora, arată criticul, sunt polemice. Se desprind două direcţii principale de prezentare a personalităţii şi activităţii lui Titu Maiorescu: pe de o parte apărarea lui Maiorescu împotriva denigratorilor, iar pe de alta împotriva supralicitatorilor, în lumina luptei pentru adevăr, atât de proprie mentorului Junimii.

Primul capitol al cărţii este un studiu publicat în numărul 5 al revistei *Viaţa Românească* din 1963. Studiul este deosebit de important întrucât, aşa cum precizează însuşi autorul, a determinat reconsiderarea lui Titu Maiorescu. Liviu Rusu mărturiseşte încă de la început că încearcă să stabilescă un echilibru între caracterul exagerat al elogierii ideologului Junimii şi al repudierii deopotrivă. Sunt criticate opiniile despre Maiorescu din studiile lui N.Tertulian şi acad. C.I.Gulian, precum şi din manualul de atunci, ediţia 1961, de literatură română. Important nu ni se pare faptul că acuzaţiile denigratorilor sunt socotite nefondate, ci felul cum Liviu Rusu argumentează în sprijinul acestei concluzii, bazându-se pe documente. Astfel, Liviu Rusu contestă învinuirea adusă lui Maiorescu şi anume că ar fi îndemnat la plagiat şi imitaţie, la dispreţuirea creaţiei naţionale, arătând însemnătatea pe care Maiorescu o conferă poeziei populare, ca "izvor veşnic al tuturor inspiraţiilor adevărate". Nu este omis elogiul adus de criticul Junimii colecţiei lui

Vasile Alecsandri. În sprijinul demonstraţiei este adus şi un citat din studiul *În chestia poeziei populare*: "Cu această mlădiere a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat de-a dreptul de la ea, Coşbuc şi Goga se dezvoltă pe urma lui (...)... tot ce priveşte poezia populară merită cea mai mare luare aminte, iar opera lui Vasile Alecsandri va găsi pururea în Academia Română un cuvânt de apărare, de laudă şi de recunoştinţă". Criticul de la Cluj se întreabă retoric: "Cine a scris astfel de rânduri poate fi oare acuzat că dispreţuieşte creaţia naţională şi că neagă capacitatea de creaţie originală a poporului?". Aceeaşi metodă care se adresează mai degrabă fondului de sentimente al cititorului o întâlnim câteva pagini mai apoi: "Unde este încurajarea decadentismului, a depravării ideologice şi morale, a formei fără conţinut? Preamărind poezia populară şi pe Shakespeare, apoi pe Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Popovici Bănăţeanul, Goga, Sadoveanu, ca să nu mai amintim şi de alte exemple adesea citate, ca Goethe, Schiller, Hugo, Heine etc., înseamnă oare să încurajezi forma fără conţinut şi decadentismul?".

În ceea ce priveşte atitudinea lui Maiorescu faţă de politică şi patriotism, faţă de problema tendinţelor în poezie, Liviu Rusu precizează că subiectul este delicat. 'Maiorescu vorbeşte de patriotism ad-hoc, adică "declamaţiune patriotică" şi de politicianism, iar diferenţele semantice dintre concepte, arată autorul, trebuie avute în vedere. De asemenea prin termenul de tendinţă, criticul de la Junimea denumeşte tendinţa manifestată forţat, deci tendenţionismul. Liviu Rusu remarcă faptul că Maiorescu nu face deosebirea dintre tendinţă şi teză, dar în acelaşi timp susţine curajos ideea că mentorul Junimii nu este împotriva tendinţei, ci a tezei, aducând drept argument celebra apărare a comediilor lui Caragiale, care fără îndoială sunt artă cu tendinţă.

În încheierea întâiului capitol, autorul dezaprobă acuzaţia numită gravă că Maiorescu ar fi fost adversar al progresului. Nu neagă atitudinea contra constituţionalismului paşoptist promovată de criticul de la Junimea, motivată prin aceea că reformele respective ar fi fost prea înaintate pentru fondul social românesc de atunci. Dar este tratat apoi articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* şi se arată că

Maiorescu, după ce constată răul, se întreabă care este cauza lui şi astfel se ajunge la teoria "formei fără fond". Mai departe Liviu Rusu prezintă poziţia mentorului Junimii în problema limbii, opoziţie pe care o numeşte realistă prin ideile maioresciene despre modelul limbii populare, despre lupta împotriva etimologismului etc.

Capitolul **Despre jurnalul lui Titu Maiorescu** este împărţit în patru diviziuni. Pentru început se insistă asupra importanţei jurnalului socotit unic la acea vreme în literatura română. Sunt citate alte jurnale, între care cel al lui Goethe, adesea subiect de comparaţie. Dar Liviu Rusu accentuează diferenţele între jurnalele celor două personalităţi.

Un spaţiu întins îi este acordat în cartea **Scrieri despre Titu Maiorescu** problemei formaţiei filosofice a tânărului viitor critic. Liviu Rusu încearcă o familiarizare a cititorului cu principiile unor filosofi ca: Herbart, Trendelenburg, Feuerbach, Schopenhauer, Kant, Hegel etc. Apoi se urmăreşte în ce măsură ele l-au influenţat pe tânârul Maiorescu, contribuind la formarea lui spirituală. Astfel, se arată că întâile scrieri filosofice maioresciene sunt pe bază herbartiană, la fel ca şi doctoratul său în filosofie. Lecturile din Herbart l-au determinat pe Maiorescu să înţeleagă că lumea alcătuieşte, în ultima ei esenţă, un tot armonic, susţinut de raţiune. Spre deosebire de gânditorul german, criticul nostru numeşte psihologia ca prim domeniu al filosofiei.

Un subiect asupra căruia se opreşte îndelung şi revine Liviu Rusu îl reprezintă pretinsul hegelianism al lui Titu Maiorescu. Încă de la început se precizează că pregătirea filosofică a criticului de la Junimea se clădeşte pe baze net antihegeliene. Sunt citaţi aici marii adversari ai lui Hegel: Scopenhauer şi Feuerbach, precum şi Herbart şi Trendelenburg. Influenţa lui Feuerbach şi Herbart, spre exemplu, se manifestă nu doar prin reproducerea unor pasaje întregi, fraze sau idei, ci prin chiar mentalitatea de care Maiorescu este stăpânit.

Liviu Rusu aduce apoi în discuţie celebra definiţie maioresciană a frumosului. Criticul junimist o numise hegeliană, iar după el şi Tudor Vianu. Liviu Rusu, însă, demonstrează că Maiorescu greşise, întrucât definiţia nu este nicidecum în spiritul lui Hegel. Nu este vorba la Hegel de doi factori, ideea şi sensibilitatea, care se combină, ci de unul singur,

Ideea, semnificând ideea absolută, sinonimă cu Dumnezeu. "Din păcate, tânărul Maiorescu încă nu destul de copt în ale filosofiei - avea abia 20 de ani -, l-a transfigurat pe Hegel după chipul şi asemănarea sa herbartian-feuerbachiană".

Consideraţii despre traducerea lui Titu Maiorescu a *Aforismelor* lui Schopenhauer, dar mai ales o prezentare accesibilă a principiilor filosofiei gânditorului german, formează un nou capitol al cărţii lui Liviu Rusu. Pentru a-l familiariza pe cititor cu sistemul filosofic al lui Schopenhauer, Liviu Rusu selectează şi ordonează idei din *Lumea ca voinţă şi reprezentare*. Se subliniază că Maiorescu a avut iniţiativa în ceea ce priveşte receptarea filosofului german în cercul Junimii şi, de ce nu, în cultura română. Dar, aprofundând filosofia lui Schopenhauer, acceptând multe din ideile sale, Titu Maiorescu era înarmat cu "excesele" schopenhaueriene, ceea ce-l ajută să nu-şi însuşească în grabă concluziile pesimiste.

Trăsăturile fundamentale ale ideologiei literare şi culturale a lui Titu Maiorescu este titlul unui capitol distinct. Referior la viaţa lui Maiorescu se arată că pentru el modelul a fost tatăl său. De asemenea, se precizează izbânda tânărului la Academia Tereziană, unde a absolvit primul din întreaga promoţie. Cititorul află apoi limbile străine cunoscute de Maiorescu: germana, franceza, engleza, italiana, latina şi greaca. După ce îşi ia doctoratul la Giessen şi licenţa în drept la Paris, Maiorescu se întoarce în ţară şi devine profesor la Iaşi. Este subliniat şi rolul său, fiind unul dintre întemeietorii societăţii Junimea şi ai revistei Convorbiri literare. Liviu Rusu insistă în continuare asupra studiului maiorescian *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, adesea citat sub titlul *Poezia română*, studiu care-l consacră ca estetician, critic şi îndrumător literar. Prin el, spune Liviu Rusu, Maiorescu promovează criteriul estetic în judecarea valorii poetice la noi şi netezeşte calea spre o conştiinţă estetică. Pornind de la definiţia frumosului, Maiorescu şi-a împărţit studiul în două capitole: *Condiţiunea materială a poeziei* şi *Condiţiunea ideală a poeziei*.Totodată, Liviu Rusu afirmă că regăsim în exprimarea maioresciană aproape textual pe Schopenhauer: "Ca cea mai simplă şi mai exactă definiţie a poeziei, aş spune că ea este arta de a

deştepta prin cuvinte jocul imaginaţiei" şi "Scopul în care poetul ne pune fantezia în mişcare este de a ne revela ideile, adică de a ne arăta, printr-un exemplu, ce este lumea, ce este viaţa".

Cu privire la partea a doua a studiului, Liviu Rusu va socoti eronată exprimarea lui Maiorescu potrivit căreia ideea ar fi un simţământ, o pasiune. În studiul *Eminescu şi poeziile lui*, criticul de la Junimea va găsi expresia cea mai potrivită: "căci nu ideea rece, ci ideea emoţională face pe poet".

Liviu Rusu consideră că problema limbii l-a preocupat necontenit pe Titu Maiorescu. Sunt citate studii şi articole ca: *Scrierea limbei române, Limba română în jurnalele din Austria, Beţia de cuvinte* şi *Neologismele.*

Ultimulul capitol din **Scrieri despre Titu Maiorescu** este o conferinţă a lui Liviu Rusu ţinută la Radio Bucureşti în 6 octombrie 1975, cu titlul **Eminescu şi Maiorescu**. Articolul se structurează pe evidenţierea raporturilor dintre cele două mari personalităţi. Trăsăturile fundamentale care-i unesc sunt: dragostea de adevăr, de neam, străduinţa spre mai bine. Un domeniu al compatibilităţii lor este socotit poezia, căci: "(...) criticul dârz avea în acelaşi timp o adâncă sensibilitate pentru tot ce este poezie, era un receptor de poezie cum nu s-a mai pomenit la noi; Eminescu, la rândul său, cu cea mai adâncă sensibilitate, era creator de poezie cum nu s-a mai pomenit la noi. Sensibilitatea creatoare a unuia şi sensibilitatea receptoare a celuilalt se vor întâlni, se vor uni şi vor trasa împreună linia evoluţiei poeziei româneşti". De asemenea, îi va uni cultul adevărului şi sentimentul datoriei. Amândoi s-au manifestat în public unul în legătură cu celălalt, întâiul fiind Eminescu, fervent cititor al *Convorbirilor literare*, care îi va lua apărarea în două articole din ziarul *Federaţiunea* din Pesta, iar cel de pe urmă fiind Maiorescu, prin studiul său *Eminescu şi poeziile lui*, ce se încheie cu acele profetice cuvinte: "Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui (...)".

Fără îndoială, cartea **Scrieri despre Titu Maiorescu,** de Liviu Rusu este una din cele mai percutante din întreaga exegeză maioresciană şi nu doar pentru că de numele autorului ei este legată controversata problemă a reconsiderării lui Titu Maiorescu.

SCRIITORI ROMÂNI DE AZI
(I şi II)
de Eugen Simion

Din vastul proiect al lui Eugen Simion intitulat **Scriitori români de azi** au apărut patru volume, care includ tot ceea ce, în viziunea criticului, a întreţinut viaţa literară românească de la Tudor Arghezi până la tânăra generaţie a anilor 80. Eugen Simion scrie o istorie literară în mers şi, prin raportare la obiectul de studiu, face în fiecare volum adaosuri şi reveniri. În mod obiectiv pe critic nu-l interesează în această dificilă întreprindere minuţia reconstituirii, ci caută să descopere principalele direcţii de manifestare a literaturii contemporane. În virtutea acestor considerente, criticul ocoleşte tonul scrobit al expunerii istorico-literare, dorind să familiarizeze lectorul cu fenomenul literar contemporan, să-l instruiască în sens superior, atrăgând atenţia asupra punctelor nodale ale noilor poetici, asupra procedeelor de construcţie a ficţiunii, asupra proiectului estetic ce stă în spatele operei.

În ceea ce priveşte structura primului volum, cea mai simplă grilă aplicată este cea a genurilor, materia în studiu împărţindu-se pe trei secţiuni: evoluţia poeziei, evoluţia prozei şi evoluţia criticii. În cadrul fiecărei secţiuni, criticul grupează scriitorii după tipul de sensibilitate artistică pe care îl reprezintă, avându-se în vedere proiectul lor artistic şi realizarea formală a acestuia. Prin numele fiecărei grupări se ajunge la un rezumat al direcţiilor de manifestare a literaturii din anii noştri. Metoda de analiză se schimbă în funcţie de natura obiectului: poezia este privită tematist, pe când în proză se caută "figura spiritului" cerută de biografia intelectuală a creatorului şi de configuraţia interioară a operei. În asumarea şi ierarhizarea operelor arepreferinţe pentru poezia temelor eterne, pentru proza de substanţă epică şi personaje memorabile, pentru fantastic şi limbajul simbolurilor. E amuzat de durităţile expresioniste şi de acrobaţiile ludice, de "ingineria prozodică".

Predomină în lucrarea lui Eugen Simion analiza aplicată operelor lipsind consideraţiile introductive şi explicative de ordin general. Justificarea acestei absenţe se găseşte tot în caracteristica principală a acestui tip de demers critic, făcut în paralel cu o realitate în continuă mişcare. Pe de altă parte, câteva analize au apărut mai înainte drept cronici ori recenzii în revistele de specialitate, în cazul acestora cu atât mai mult lipsind introducerea cu caracter general. Criticul oferă o serie de analize globale sau fragmentare, puse într-o cronologie critică personală.

Includerea laolaltă în primul capitol a poeţilor Zaharia Stancu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Emil Botta ca ilustratori ai poeziei "evenimentului" îşi găseşte justificarea nu la începutul capitolului, în poziţia introductivă, ci în secţiunea dedicată lui Eugen Jebeleanu, considerat poate cel mai reprezentativ pentru acest grup. Pe marginea poeziei lui Emil Botta, lui Eugen Simion îi place să metaforizeze, semn distinct al preţuirii: "Cu o orhidee în mână şi o mierlă himerică pe umăr, un cavaler întristat străbate, în poezia nouă a lui Emil Botta, un ţinut de metamorfoze onirice din care spiritul nostru reţine câteva.substanţiale viziuni crepusculare".

Criticul e preocupat de momentul 45-46 - generaţia pierdută - la configurarea căruia vin poeţi din mai multe direcţii estetice: Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Radu Stanca şi Ştefan Augustin Doinaş. Există o prelungire asupra realismului - încercarea de a uni dicteul automat cu dialectica marxistă, modernizarea miturilor într-o lirică clară şi muzicală (Doinaş, Radu Stanca, la Cercul literar de la Sibiu), contestatarii din Bucureşti de la revista *Albatros* (subiectivizarea poemului, limbajul liber fără preocupare de artă). Nota comună a acestor grupuri scriitoriceşti ar fi spiritul de contestaţie, refuzul poeziei poeticului, căutarea cuvântului impur, incitant, dar poeţii veniţi în urma suprarealismului dau un caracter mai organizat protestului lor. Dimitrie Stelaru, unul din "marii închipuiţi ai generaţiei", devine extraordinar în stare de conştienţă, Tonegaru e Minulescul generaţiei. O formă de depoetizare foarte personală e violenta concretizare a cosmosului şi a limbajului la Ion Caraion. În poezia lui Geo Dumitrescu

se manifestă spiritul muntean şi gustul pentru spectacol; stilul lui s-a impus ca stil al unei generaţii care refuză să se clasicizeze şi face opoziţie literaturii din interiorul literaturii. În privinţa lirismului baladesc modern la Radu Stanca şi Ştefan Aug. Doinaş, criticul e preocupat de forţele care reconstituie formele degradate ale speciei. A.E.Baconski apare izolat de această grupare, poezia sa, a pozei baudelairiene, ilustrând formele "satanismului modern".

Emblema sub care aşază Eugen Simion poezia lui Nicolae Labiş - "buzduganul unei generaţii" - s-a clasicizat. *Moartea căprioarei* reprezintă marea cotitură în poezia contemporană în măsura în care face trecerea către o lirică detaşată de anecdotic. Primul semn este limitarea şi chiar eliminarea epicului, iar al doilea păşirea pe terenul ideii către un lirism cerebral.

Tot de o tratare individuală se bucură Nichita Stănescu, cu o prezentare a majorităţii volumelor şi cu insistenţe speciale la cele *11 Elegii*. Pentru Eugen Simion există două mari momente ale poeziei lui Nichita Stănescu. Primului îi este proprie construirea unei mitologii poetice a Cuvântului, iar celui de al doilea, repunerea în discuţie a raporturilor "dintre universul pe care îl purtăm şi universul ce ne poartă".

Cezar Baltag aparţine aceleiaşi direcţii prin cerebralitate (*Conceptualizarea simbolurilor*). De o factură aparte este poezia socială şi cosmică, vădind expresionism ţărănesc cultivată de Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituţ şi George Alboiu, în contrapunct cu poezia abstractă şi "limfatică" - ideea sănătoasă după Eugen Simion.

Adrian Păunescu i se pare criticului a fi spiritul macedonskian al zilelor noastre, unire de sublim şi grotesc. În ceea ce îi priveşte pe Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru şi Mihai Ursachi, criticul e preocupat de a justifica estetic poezia ironică şi fantezistă. Nota dominantă a liricii feminine, reprezentată de Ana Blandiana şi Constanţa Buzea s-ar găsi în "spiritualizarea emoţiei".

Aproape 100 de pagini îi sunt dedicate lui Marin Preda în capitolul intitulat **Realismul psihologic**. Lui Preda îi aparţine - şi nici unuia dintre ceilalţi prozatori moderni - meritul unei descoperiri literare prin înlăturarea unei prejudecăţi adânci a literaturii române, conform

căreia ţăranul nu ar putea dovedi o complicată construcţie morală. Când îl citeşte pe Marin Preda, lui Eugen Simion îi vine mereu în minte romanul american (Steinbeck, Faulkner), care îşi mută accentul cu precădere pe complexitatea oamenilor obscuri demni de a fi eroi ai prozei moderne. Volumul exclude discuţia asupra romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*, apărut ulterior acestei cărţi.

Proza de analiză este ilustrată de Nicolae Breban şi Augustin Buzura, criticul evitând să facă apropieri de noul roman francez (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon etc.), dar meditând îndelung asupra tehnicii, lui Nicolae Breban fiindu-i caracteristică acumularea de detalii de acelaşi plan (demers epic lent), iar lui Buzura - filmul fragmentelor şi confuzia de planuri. În apropierea acestei direcţii se situează şi Alexandru Ivasiuc şi Paul Georgescu, creatori ai eseului romanesc. Formula condensează tranziţia pe care noua specie o face de la un epic aproape absent la analiză şi de la analiză la speculaţie.

Eugen Barbu este amintit cu *Groapa* în capitolul **Romanul pitoresc şi baroc**, ca şi cu întreaga sa metaliteratură (reportaje, eseuri, jurnale etc.). Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu şi D.R.Popescu au adoptat formula unei epici hieratice şi mitice, cu valenţe expresioniste, având gust pentru mister şi poetic.

Secţiunea dedicată criticii literare debutează cu o prezentare a precursorilor şi implicit a modelelor "criticii noi" - G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Al.Philippide. În descendenţă imediată faţă de Călinescu se situează Al.Piru şi Adrian Marino. Din direcţia nouă a criticii fac parte Lucian Raicu, Nicolae Manolescu, Valeriu Cristea, G.Dimisianu, M.Ungheanu, Mircea Martin.

Volumul II prezintă scriitori ca: Arghezi, Blaga, Călinescu, ceea ce ar însemna o întoarcere în timp. O precizare însă se impune: sunt luate în discuţie reapariţiile de după al doilea război mondial ale scriitorilor interbelici, care au determinat, în viziunea lui Eugen Simion, orientarea literaturii actuale. Fără să mai propună clasificări, volumul oferă tratări individuale ale marilor scriitori: Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Philippide, Camil Petrescu, G.Călinescu, I.M.Sadoveanu, I.Vinea, V.Voiculescu, M.Eliade, Perpessicius, M.Ralea, T.Vianu, C.Noica.

Eugen Simion are în vedere un Sadoveanu nu atât de străin de neliniştile spiritului modern, urmând apropierile ce s-au făcut cu marea proză americană (Faulkner), în care omul e ameninţat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul natal.

Arghezi e revăzut într-o epocă în care, devenit mister popularizat, oficializat, poetul pare epuizat. Eugen Simion însă descoperă "secrete" de esenţă, încă nedezvăluite, studiind cu precădere poezia psalmilor (obiect până atunci interzis). Încercările disperate de a-l raţionaliza pe Arghezi i se par criticului trădătoare faţă de esenţa poeziei. Reapariţia poetului în 1955 este resimţită ca o întoarcere a poeziei româneşti la marile ei teme.

Publicarea postumelor lui Lucian Blaga a fost în aceeaşi măsură o revelaţie şi o bună parte din poeţii contemporani se revendică din aceste poeme scrise în amurgul vieţii, de un lirism magic, cu o notă existenţială mai accentuată. Criticul apreciază simplificarea şi umanizarea vocaţiei cosmicului în aceste ultime poeme, din care încruntarea metafizică dispare, iar filosofia se leagă mai direct de o experienţă individuală (iubirea, sentimentul morţii, percepţia ciclurilor naturale), pierzându-şi aerul trist şi uscat.

Trecerea lui Camil Petrescu de la factura proustiană la romanul istoric-obiectiv apare comparabilă cu "dezlănţuirea pe care o cunosc firile obosite de prea mult ascetism" (*Un om între oameni*). Nuvelele şi piesele de teatru sunt privite critic în raport cu romanul, iar lipsa unui jurnal de felul celui lăsat de Gide i se pare criticului ireparabilă.

George Călinescu reapare în proiectul lui E.Simion ca poet, prozator şi dramaturg. Tehnica poematică călinesciană ar fi aceea a succedaneului. Fiecare obiect liric îşi găseşte un echivalent sugestiv în alte zone de percepţie, ca în oglinzile deformate, luând o direcţie imprevizibilă. Romanele se caracterizează printr-o adiţiune de stiluri, uneori ingenioasă, alteori obositoare de formule, de la reportaj la eseu. Exerciţiile dramatice încep ca parodii ale teatrului şi sfârşesc în parabolă.

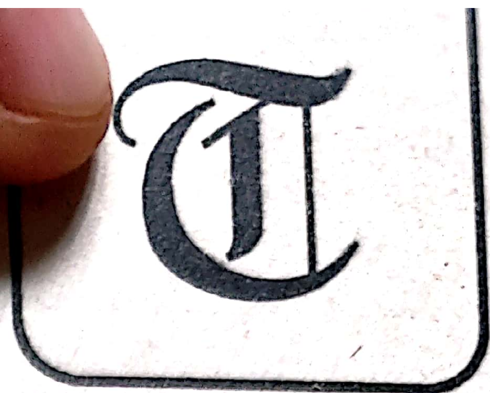
Realismul obiectiv în maniera Balzac, Flaubert şi cu înrâuriri din Thomas Mann e cultivat de Ion Marin Sadoveanu (*Sfârşit de veac în Bucureşti*), iar gustul pentru epopee, anecdotă şi intrigă sentimentală se

refugiază la Ion Vinea (*Lunaticii, Venin de mai*), în contra propriului program estetic de tinerețe.

O mare plăcere estetică a fost publicarea postumă a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V.Voiculescu*, (la care s-au adăugat nuvelele): Nuvelele din *La țigănci* ale lui Mircea Eliade au dat fantasticului românesc "nota cea mai sisematic intelectuală care-i lipsea".

În ceea ce privește critica, Perpessicius apare drept adevăratul exponent al impresionismului, Tudor Vianu e evocat și ca profesor, împrumutând ceva din portretul clasic maiorescian, M.Ralea e prețuit ca eseist fin, ca și Constantin Noica, cel mai bun în latura filosofică de la Blaga încoace. Un portret interesant (omul a fost aproape erou de roman) i se rezervă lui Petre Pandea, "natură bogomilică în expansiune".

Este evident că în această temerară încercare, modelul lui Eugen Simion este Eugen Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*). Cartea presupune o inițiere benefică într-o impozantă serie de mituri ale poeziei și prozei de azi.



TUDOR ARGHEZI
de Mihai Ralea

Eseistul, sociologul, psihologul, profesorul universitar şi academicianul Mihai Ralea, îndrumător mulţi ani ai grupării literare şi al revistei *Viaţa românească* este, alături de Paul Zarifopol, G.Călinescu, Eugen Lovinescu un remarcabil reprezentant al criticii eseistice, dar şi al criticii de direcţie ca N.Iorga, M.Dragomirescu, O.Densuşeanu, E.Lovinescu, G.Ibrăileanu.

Principalele volume de critică literară eseistică sunt: *Interpretări, Perspective, Comentarii şi sugestii, Atitudini, Între două lumi* etc. Eseurile lui Mihai Ralea, "puţine, dar admirabile" (Eugen Simion) se diferenţiază prin câteva trăsături caracteristice privind atât intenţiile, cât şi tehnica eseistică şi stilul. Aşa cum afirmă G.Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Mihai Ralea nu obişnuieşte să scrie decât despre cărţile care-i plac, critica sa fiind a unui "epicurean".

Într-adevăr, Ralea nu e un cronicar literar, conştiincios, ţinând evidenţa producţiei beletristice, ci un critic "selectiv". Dintre poeţi apreciază pe Rilke, Valery, Topârceanu, Arghezi ş.a. La Arghezi, "cel mai mare poet al românilor, de la Eminescu încoace, o minunată sursă de energie poetică", apreciază "expresia rară", observaţie esenţială cu privire la specificul şi contribuţia lui T.Arghezi la dezvoltarea poeziei naţionale. Deşi Mihai Ralea, în fond, a practicat o "critică totală, estetică, psihologică, sociologică, istorică", există în eseurile sale o preferinţă pentru critica psihologică.

În cazul lui Tudor Arghezi, atitudinea lirică fundamentală e revolta, ce-şi are rădăcina nu numai în anarhism, monahism, ci într-o anumită "organizaţie sufletească" care se caracterizează printr-o "greaţă decisivă, metafizică" a spiritului împotriva materiei, expresia supremă a revoltei fiind celebrele blesteme. Tudor Arghezi se aseamănă în această privinţă cu Octav Mirabeau, având ca şi acesta un accent "purist, de spiritualist profund ofensat". Mihai Ralea nu disecă opera cu fervoarea lui Ibrăileanu, nu analizează, nu este un textolog. Spirit sincretic, un fin geometru, un clasic interesat de esenţe, Mihai Ralea caută în opere liniile principale specifice.

În opera lui Tudor Arghezi linia esenţială este revolta structurală, potenţată de circumstanţe biografice şi istorice (monahismul şi anarhismul), poetul fiind mai aproape de doctorul Faust decât de Saint François d´Assise. Mihai Ralea nu se mulţumeşte cu surprinderea geometriei psihologice a unei opere sau a unui autor, ci proiectează totul pe ecranul larg al literaturii universale. Potrivit acestei tehnici, Tudor Arghezi este proiectat pe ecranul vast al poeziei simboliste ilustrate de Maeterlink, Sar Peladan şi alţi urmaşi ai lui Edgar Allan Poe sau Novalis. Eseistul reţine elementele de originalitate în creaţia lui Tudor Arghezi: structura sufletească a unui spirit de natură proteică; noutatea de formă şi de fond; sentimentul religios; înclinaţii reflexive în poezia elegiacă şi de meditaţie; perspectiva cosmică; înscrierea perfectă în tradiţie; evidenţierea specificului naţional şi legătura cu Eminescu; influenţa literaturii populare în versificaţie şi în gândire.

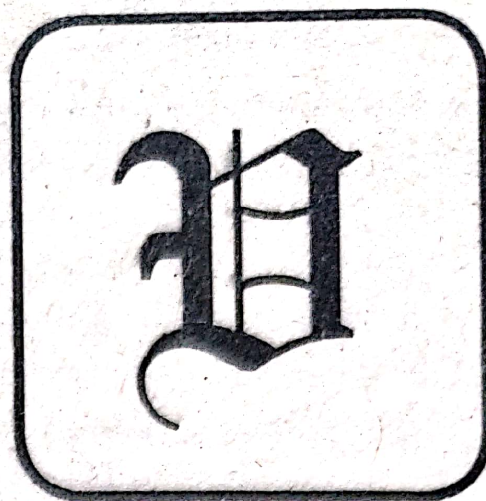
Publicat în revista *Viaţa românească* din 1927 şi reprodus în

volumele: *Perspective* (1928), *Înţelesuri* (1943) şi *Scrieri din trecut* (1957), studiul Tudor Arghezi surprinde tensiunea lăuntrică a poetului,fiind un portret artistic, construit pe valorile originale din creaţia lui Arghezi. Ideea centrală a eseului este, în fond, condiţionarea psihologic temperamentală a poeziei lui Arghezi, căci "din toată producţia literară a d-lui Arghezi reiese aceeaşi impresie: o mare energie sufletească". De aici "polemismul său excesiv", "geniul batjocurii ridicat până la înălţimi metafizice" şi "ironia rece", făcută cu atâta inteligenţă. Referindu-se la modernismul poeziei lui Arghezi, la anume ecouri din poezia simbolistă, eseistul reţine influenţa mediului românesc asupra artei lui Arghezi, mai ales la "puterea curentului eminescian", a limbii cronicarilor şi la forţa versificaţiei din poezia populară.

Fără să facă analiză pe text, programată în detaliu, Mihai Ralea formulează judecăţi de valoare privind originalitatea stilului arghezian. Despre volumul *Cuvinte potrivite* se exprimă în termeni de înaltă valoare, marcând originalitatea scriitorului prin: "imaginaţie, aci grandioasă, atingând simbolul sau mirajul, aci delicată şi miniaturistă, nuanţată până la vecinătatea subtilităţii, epitete viugroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante care se strecoară pe furiş în suflet, transformă tot ritmul visurilor şi-l umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăştia farmecul". Deşi G.Călinescu afirmă că stilul lui Mihai Ralea e oral, "de taifas provincial", cercetat mai bine, el se impune ca un stil sclipitor, strălucind de imagini cu metafore de inspiraţie cultă, cu formulări memorabile.

In formule frapante, cu o concizie de moralist, eseistul surprinde tensiunea lăuntrică a poetului, evolta metafizică argheziană. Observaţiile criticului despre starea de însingurare cosmică_ sunt concentrate în adevărate aforisme,dar şi în digresiuni lucrate cu fantezie.Discursul eseistic este ilustrat cu versuri semnificative, temeinic analizate, ilustrând o conştiinţă critică profundă şi o manieră originală de a înţelege inefabilul poetic arghezian. Concludentî este părerea că " sufletul său e o criptă în care n-a mai rămas decât scrum. In adevăr, energia înăbuşită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a asvârlit lava, vulcanul stins nu mai are

decât cenuşă".Originalitatea scrisului aeghezian este susţinută cu argumente clare şi o exprimă tranşant;"el alcătuieşte universul după alte legi. Presupune elementelor alte afinităţi, le leagă şi dezleagă între ele după alte procedee...cuvântul pleacă totdeauna încordat", ceea ce conferă "o teribilă energie stilului d-lui Arghezi". Mihai Ralea are meritul de a fi văzut în T.Arghezi pe cel mai mare poet român de după Eminescu, un continuator al Poetului naţional, opera lui Arghezi fiind o sinteză perfectă între tradiţionalitate şi modernism.



VIAȚA ŞI OPERA LUI ION CREANGĂ

de Jean Boutiere

Între autorii străini care au scris opere de critică literară consacrate scriitorilor români un loc de seamă îi revine fără îndoială lui Jean Boutiere, cel ce a contribuit hotărâtor la cunoaşterea şi pe alte meleaguri, dar mai ales la situarea creaţiei unuia din clasicii noştri, Ion Creangă, în universalitate. Jean Boutiere, profesor francez la liceele din Auch, Clermont şi Rouen, apoi al Misiunii universitare franceze în România, la Universitatea din Dijon, la Ecole nationale de langues orientales vivantes, la Sorbona, director al Institutului de studii provensale şi al Institutului de studii române, este, cum arăta faimosul său antecesor Mario Roques, "primul francez care se ocupa de un autor român".

Această carte, subiect al tezei sale de doctorat, a fost tradusă şi prefaţată de Constantin Ciopraga şi publicată de Editura Junimea din Iaşi, în 1976. Chiar dacă Jean Boutiere este mai mult preocupat de latura documentară, de probleme statistice uneori, de informaţie mai curând decât de interpretare, totuşi lucrarea sa rămâne de un merit

incontestabil. Un autor străin vorbește cu pasiune și competență despre opera unui scriitor român și îi subliniază cu aplomb valoarea.

Compararea poveștilor lui Creangă cu binecunoscutele creații ale lui Charles Perrault, fraților Grimm sau Andersen și integrarea lor între capodoperele acestui gen din literatura universală, de asemenea analizele minuțioase asupra limbii și silului lui Creangă recomandă în cel mai strălucit mod acest studiu.

Constantin Ciopraga, în prefața intitulată **Jean Boutiere și "țăranul cel mare"...**, evidențiază observațiile criticului francez cu privire la basmele lui Ion Creangă, analogiile cu basmele altor popoare, faptul că studiile comparative ale lui Boutiere erau o premieră la vremea lor sub aspect științific despre literatura unuia din clasicii noștri. Se arată că autorul cărții excelează în fixarea structurilor tematice și îndeosebi în explicațiile filologice, fiind un lingvist dedicat. Dar "această solidă lucrare", cum o numea Mihail Sadoveanu, are și unele minusuri, pe care le amendase Mario Roques la comentarea tezei de doctorat, precum și Constantin Ciopraga. Astfel, se preferă metoda istoricistă de abordare ce ține cont de clasica dihotomie între viață și operă, nu se realizează "sondaje de adâncime" și apar inadvertențe pe alocuri (spre exemplu data nașterii lui Creangă în 1837, față de 1839).

În **Prefață**, scriitorul francez vorbește despre dificultatea muncii sale: materialul la dispoziție era rar, dispersat și adesea necunoscut, iar traducerea unui autor definit chiar ca "intraductibil" nu este deloc facilă. Scopul declarat este următorul: "(...)să-l facă cunoscut și iubit în străinătate pe acela care este unul dintre cei mai originali scriitori moldoveni și, în același timp, unul dintre cei mai buni povestitori populari din Europa".

Înainte de a dezbate subiectul, Jean Boutiere înfățișează o amplă **Bibliografie critică**, anunțând prin aceasta rigurozitatea științifică drept calitatea sa de căpătâi.

Partea întâi a cărții tratează, pe parcursul a cinci capitole, viața lui Ion Creangă. **Copilăria și adolescența (1837-1855)**, primul dintre ele, conține un tabel cu arborele genealogic al prozatorului nostru, criticul remarcând caracterul blajin, indulgent al tatălui lui Creangă și

faptul că el îi datorează mult mamei sale. **Anii de formație (1855-1869)** se referă la seminarul de la Socola, căsătoria, intrarea în tagma preoțească, studiile la Școala normală, începuturile interesului pentru politică. **Anii de încercări (1868-1875)**cuprind conflictul cu superiorii ecleziastici, destituirea din postul de institutor, unde-l numise Titu Maiorescu, divorțul, slujba temporară de vânzător de tutun și îndeosebi aceea de dascăl, criticul arătând că Creangă era un pedagog excelent. **Activitatea literară (1875-1882)** este capitolul următor, unde se insistă asupra celebrei prietenii cu Mihai Eminescu, cel ce îl introduce pe Creangă la Junimea. Acolo prozatorul citește basmul *Soacra cu trei nurori*, cu care și debutează ca povestitor la 1 octombrie 1875 în revista *Convorbiri literare*. **Ultimii ani (1882-1890)** sunt ai bolii și morții, după cum sugerează și titlul capitolului.

Partea a doua este structurată sub forma unei analize a operei lui Ion Creangă. Constantin Ciopraga numărase și constata cu regret că 115 pagini sunt rezervate poveștilor și doar 7 pentru *Amintiri din copilărie*, criticul francez dovedindu-se mai mult interesat de fapte bibliografice decât estetice, din păcate.

În capitolul **Privire generală**, remarcăm observația că opera lui Creangă nu este întinsă ca volum, dar frumoasă și durabilă. Scriitorul nostru luase partea și la redactarea unor lucrări didactice, pe care le înșiruie Boutiere în capitolul numit **Lucrările didactice. Poveștile, Anecdotele și Amintirile** au apărut majoritatea în revista *Convorbiri literare* între 1 octombrie 1875 și 1 martie 1883, ultima este anecdota *Cinci pâni*. În capitolul **Creangă - autor comic (1878-1882)?**, Jean Boutiere discuta pe marginea dorinței autorului *Amintirilor* de a scrie o comedie, "o piesă țărănească", cum se exprima el.

Capitolul **Opere diverse** inventariază istorioarele, poeziile personale și populare, articolele și poveștile licențioase ale lui Creangă și specifică organizarea materialului în două grupe: 14 povești și anecdote (a), *Amintiri din copilărie, Moș Nichifor Coțcariul, Ion Roată* și *Popa Duhu* (b).

Înainte să analizeze poveștile lui Creangă, Boutiere fixează o clasificare a lor, după cum urmează: A.Fabule animale: *Punguța cu doi*

bani, Capra cu trei iezi; B.Ciclul lui Păcală sau al prostiei omenești: *Prostia omenească, Dănilă Prepeleac*; C.Povești fantastice: *Soacra cu trei nurori, Fata babei și fata moșneagului, Făt-Frumos, fiul iepei* (neterminată), *Povestea porcului, Harap Alb*; D.Povești religioase: *Stan Pățitul, Ivan Turbincă*.Criticul le analizează în ordine, comparând cu variante românești și străine: Esop, Fedru, *Pancatantra*, *Le roman de Renart*, basme ale fraților Grimm, Sébillot, Andersen, Cosquin, variante săsești în Transilvania, unguréști, albaneze, neogrecești, macedoromâne, sârbești, armene, franceze, italiene etc.

Referitor la *Povestea lui Harap Alb*, Jean Boutiere arată că Ion Creangă se depărtează de versiunile românești doar în câteva puncte: intrarea în subiect, prezența spânului și tema însoțitorilor năzdrăvani. Subiectul acestei opere nu este original, criticul citând: basmul neogrec al lui Legrand, un basm italian din Pisa (dar acestea nu au episodul cu încercarea curajului tinerilor) și basmul maghiar al lui Elisabet Sklarek (*Omul cu barba de aur*). Interesant este că aproape toate sfârșesc cu răsplătirea eroului și pedepsirea trădătorilor, o formulă de final specifică acestei specii literare epice - basmul - în general. Criticul descoperă spânul ca personaj în variante din Albania, Grecia, Serbia și îl relaționează cu faimosul cocoșat ca personaj tipic francez.

Creangă nu face operă de folclorist, afirmă cu certitudine Jean Boutiere, apreciind că scriitorul nostru transformă cu artă o materie împrumutată într-o operă personală, originală, ca și Ch.Perrault, Ch.Nodier și P.Mérimée.

În capitolul **Elementele tradiționale**, subcapitolul **Respectul fondului**, se arată că scriitorul român nu suprapune teme diferite, respectă intrigile basmelor furnizate de tradiție, simplitatea este o caracteristică foarte importantă. În subcapitolul **Respectul formei** se subliniază faptul că Creangă păstrează particularitățile de limbă și stil din basmele populare preluate: expresii, fraze întregi, dialoguri stereotipe, formule inițiale, mediane și finale și se exemplifică la fiecare.

Jean Boutiere evidențiază ca element esențial în basmele prozatorului român viața, ce lipsește, după părerea francezului, din basmele populare, iar "asta constituie profunda sa originalitate": "(...)

fără să altereze datele furnizate de tradiţie, Creangă a ştiut să creioneze în schiţe vii principalele personaje ale basmelor sale, atât ca fizic, cât şi ca moral; să zugrăvească cu artă scene în care figurează mai mulţi actori, să localizeze cu precizie acţiunile basmelor; să răspândească în multe locuri spirit şi bună dispoziţie".

Scriitorul francez precizează în continuare că Ion Creangă nu are nevoie de descrieri minuţioase, că notează în puţine cuvinte un gest sau o atitudine, că schiţează portrete, dar caută şi interiorul uman, simţămintele, că există în opera sa multe dialoguri care dinamizează scenele. Se pune accent pe culoarea locală (absentă la povestitorii populari), pe umor (reflecţii glumeţe şi satirice, număr mare de glume, creare de bună dispoziţie generală), pe compoziţie.

În capitolul **Originalitatea lui Creangă - locul său printre povestitorii populari europeni** se distinge diferenţa faţă de creatorii populari, arta prozatorului nostru, faptul că a însufleţit şi întinerit vechile teme populare. Foarte importante sunt consideraţiile lui Jean Boutiere atunci când vorbeşte de culegerile lui Ch.Perrault, fraţilor Grimm, canonicului Schmid şi ale lui Andersen, alături de care spune că merită să figureze şi originala operă a lui Creangă.: "(...) nu e nici moralist, precum canonicul Schmid, nici poet sau filosof, ca Andersen; fără să vrea el este precum fraţii Grimm, un folclorist. Creangă e înainte de orice un artist, ca Ch.Perrault". Se apropie de acesta prin reproducerea fidelă a vechilor ficţiuni, prin limbajul simplu, popular, prin viaţa şi evocarea lumii de rând dintr-o anumită epocă, prin spiritul de o bună calitate promovat, dar se deosebeşte printr-un realism mai puţin accentuat, pe care-l numim noi realismul magic, şi în mod deosebit prin bogata colecţie de cuvinte şi expresii populare, proverbe şi zicători, "colecţie care, după cunoştinţa noastră, nu are echivalent la nici un alt povestitor european" (Jean Boutiere).

În capitolul consacrat capodoperei lui Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, împărţit în trei subcapitole, criticul francez subliniază faptul că prozatorul nostru nu povesteşte copilăria în chip metodic, ci selectează fapte şi întâmplări menite să emoţioneze, să înveselească.

Distinge două direcţii ale interesului acestei creaţii: 1.document biografic şi psihologic foarte preţios cuprinzând cele două sentimente profunde ale autorului de dragoste faţă de familie şi faţă de ţinut; 2.tablou fidel al vieţii ţărăneşti dintr-un colţ al Moldovei de Sus din jurul anului 1850, cadrul fiind bine schiţat, cu detalii despre viaţa ţăranilor, îmbrăcămintea lor, datini şi obiceiuri, practici locale, superstiţii şi leacuri populare. Este remarcată valoarea literară a acestei opere realizată şi prin detalii precise şi plastice, prin felul cum au fost compuse şi organizate, prin caracterul lor de povestiri însufleţite, prin atmosfera de veselie ş.a.m.d. "Trebuie să fi citit aceste *Amintiri* pentru a le gusta farmecul incomparabil pe care nici o analiză nu poate să-l exprime", concluzionează Jean Boutiere.

Capitolul intitulat **Limba şi stilul** excelează într-o analiză riguros întocmită pornind de la exemple pe textul prozatorului. Se afirmă că scriitorul nostru reproduce vorbirea ţăranilor, a oamenilor de rând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Cu toate că se găsesc multe neologisme în corespondenţa lui Creangă, în conversaţia zilnică, opera lui se caracterizează prin absenţa lor aproape totală, fiind cam 12 cu totul după o numărătoare întreprinsă de critic. În schimb, abundă regionalismele, clasificate de autorul francez în trei grupe: a.cu înţeles special datorat formei panromâneşti: cazma, orândă etc.; b.cele ce diferă de alte cuvinte româneşti printr-o uşoară deosebire de formă: blăstăm (blestem), cămeşă (cămaşă), sară (seară) ş.a.; c.unele specifice Moldovei: bezmetic, bostan, ciolan, ciubotă, dugheană, iarmaroc, plisc etc. Se discută apoi problemele de morfologie (forma cari a pronumelui relativ, formele ăst, astă, aiastă, aist, ist, iastă, cel, cela ale demonstrativului, numeralele şese, şepte, tustrei, tuspatru ş.a.m.d.) şi de sintaxă (preferinţa pentru perfect compus, pentru prezentul istoric, conjunctivul prezent cu funcţie de imperativ, conjunctivul trecut cu sens declamativ, dativul etic, propoziţii principale care încep cu unde, unde nu etc.).

Cu privire la stilul lui Ion Creangă se arată că este prin excelenţă popular, cu accent pe oral, nu pe scris şi este definit prin simplitate şi naturaleţe. Se remarcă de asemenea verva populară, proverbele şi zicătorile anunţate de formula populară obişnuită, "vorba ceea". "A

trebuit marele talent al lui Creangă pentru a face astfel stilul popular mai artistic, fără a-i altera în chip sensibil caracterele originale".

Studiul se încheie cu **Note şi comentarii (Bibliografie critică)** pe parcursul a aproape 80 de pagini şi **Tabla de materii**.

Cartea lui Jean Boutiere este o valoare în exegeza consacrată operei lui Ion Creangă şi, cu toate că interesul pentru document, pentru informare exactă iese în evidenţă, totuşi încercarea izbutită de a-l situa pe scriitorul nostru în universalitate şi analiza minuţioasă a limbii şi stilului marelui artist al nostru sunt calităţile ei esenţiale.

ŞCOALA ŞI CRITICA

Aceste arii teoretice manifestă o solidaritate conceptuală imposibil de sfărâmat, împotriva tuturor previziunilor cu vedere perversă. Mulţi cred că şcoala este, pentru creaţia critică, nimic altceva decât un cimitir al ideilor gingaşe. In şcoală stilul criticii se uzează în chip alarmant, îmbătrâneşte văzând cu ochii şi piere ruinat de automatismele unei retorici oficioase. Sistemele de idei îngheaţă în forme de multă vreme abandonate, ideologiile refuză conversaţia înnoitoare şi totul decade în păienjenişul rutinei. Un asemenea destin îi este dat şcolii prin acuzaţiile de didacticism ce i se aduc în istoria criticii universale, dacă critica are o astfel de istorie.

Fără nici un risc putem spune astăzi că pe cât sunt de mulţi adversarii complementarităţii dintre critică şi şcoală, pe atât de mulţi sunt şi protectorii ei. Aceştia afirmă, în toate culturile şi în toate timpurile, că, dimpotrivă, critica ar trebui să se refere la şcoală ca la un for de consacrare suprem, dat fiind că marea gândire critică s-a format în climatul şcolii şi s-a legitimat prin valoarea şcolii.

*Cu siguranţă asemenea prezumări ultimative sunt străine de întocmirile spiritului înalt. Poate sunt de asociat unui spirit gregar, despre care ştim câte ceva din toate experienţele vieţii. De altfel, Eugen Lovinescu, în **Istoria literaturii române contemporane**, gândeşte unitar cele două realităţi conceptuale, de îndată ce spune: "Şcoala devine astfel termenul ultim, apoteoza dar totodată crematoriul capodoperelor trecutului" (Vol. III, p. 338). Redactând acest **Dicţionar de critică literară** noi am confirmat asemenea ipoteze.*

Evoluția criticii literare în România cunoaşte experiența criticii profesorale, prin care cei care nu sunt profesori cred a şti că au dreptate să distingă o zonă a didacticismului descalificat. Adevărul însă trebuie căutat unde se află: în câmpul esențial de manifestare a creației critice, care este, orice vom spune, un câmp şcolar. La români avem a constata că primele experiențe recapitulative ale conştiinței critice au avut loc în şcoală şi se vor dezvolta sub cupolele şcolii până în actualitatea cea mai decisă. Aron Pumnul şi-a conceput "istoria" în şcoală şi încă nu s-a demonstrat că el ar fi scris-o şi de-ar fi urmat un destin revoluționar. Ba dacă luăm aminte la alte experiențe, numeroase în istoria noastră politică, putem susține că, din această perspectivă de viață, el n-ar fi scris "lepturariul românesc" niciodată. Si dacă el nu era, învățăcelul său Eminescu nu era ş.a.m.d.

Nu-mi pot imagina cum ar fi arătat astăzi istoria literaturii române fără profesorii Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Al. Piru, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Zaciu Constantin Ciopraga. Cum ar fi arătat dacă nu aveam Universitatea, ca şcoală esențială de limbă şi literatură, de ştiință şi simțire românească. In amfiteatrele ei au promovat generațiile de profesori de românească din marea şcoală a țării, de care trebuie să legăm opera entuziastă de formare a culturii naționale şi a gustului public, ca operă esențială pentru experiențele patriotismului românesc.

Posibilitatea postulării criticii ca şcoală națională şi a criticului ca dascăl al neamului nu este, cum s-ar părea, o achiziție a dogmaticii noastre tardive. Ea s-a ivit odată cu definițiile de început. Un "sistem național de critică" preconiza Goldsmith, unul din fondatorii criticismului literar englez. Desigur, în consacrarea unei astfel de realități sistemice româneşti critica noastră mai are încă mult de lucrat, atât la nivelul ecuațiilor doctrinare, cât şi la nivelul proporțiilor fiziognomice. Deloc paradoxal, ea este încurajată în acest demers chiar prin dicționare ca acesta. S-ar putea spune că

tradiționalismul didactic concepe critica literară ca pe o formă a criticismului social general, atât de viu în procesul vindecării răului din lume. Dar tocmai din aceasta rezultă că abandonarea funcției educative a criticii nu poate fi altceva decât o iluzie.

Critica se întâlneşte cu şcoala în promovarea valorilor solare, ea este, din acest punct de vedere, o instituție a moralei, iar ca parte a istoriei culturii - o ramură înflorită în universul ideilor şi în istoria mentalităților. Cum critica literară cristalizează deprinderi de muncă intelectuală, formează judecata critică, ea este solidară cu exigențele şcolii relativ la scopuri şi idealuri, la arhitecturile de valori şi la programe operaționale, în cele din urmă chiar la criterii de claritate, de sistem, de estetica limbajului, de exprimare a voinței de sine în contextul social intercomunicativ. Nu este de mirare, deci, că formele criticii cunosc astăzi un succes atât de mare în programele de învățământ, devreme ce odată cu ele intră în spațiul tradiționalizat al şcolii un mare spectacol al cunoaşteriide sine, al inițierii în lumile sufleteşti abandonate de ştiințe, exersând proiecte în universul moravurilor, inspirate prin intuițiile de "critică a vieții".

Regimul criticii în contextul vieții şcolare are mai multe caracteristici particulare. Cea mai importantă dintre ele consistă în orientarea precumpănitoare spre capodopere. Cum se va vedea şi în acest ***Dicționar...*** *critica şcolară, câtă există, este o critică dezinteresată de nonvalori, concentrată pe experiențe fundamentale. In şcoală critica măruntă, a defectelor, aşa numita defectologie este marginalizată. Obsesia pentru biograficul anecdotic, împreună cu toată divinația despre autor, trebuie înlocuită cu analitica operei, care este calea regală a esteticii, cu o critică a marilor construcții, a frumuseții creatoare, pentru a o face să devină "descriere însuflețită a capodoperelor" (Doamna de Staël), o "aventură a sufletului printre capodopere" (Anatole France). Mutarea accentului pe legile interioare ale structurii operei, pe arhitectura formelor şi semnificațiilor,*

descalifică obsesiile analiticii de jos, acomodează gândirea tânără cu orizonturile criticii de sus, "productive" (Goethe), mai aproape de tipurile esteticii filosofice Insă diversificarea disciplinelor criticii nu poate nimici unitatea ei, pe care şi noi o semnificăm, regrupînd între aceleaşi coperţi, potrivit cu programele şcolare moderne, mai multe orizonturi conceptuale: de la istoria literară până la eseistică, de la stilistică la estetică.

*Acest **Dicţionar de critică literară** tinde să consacre, prin tentativa de restructurare a valorilor literare în perspectiva gândirii critice naţionale, un model didactic nou. Evaluarea lui corectă nu poate face abstracţie de seria integrală a dicţionarelor "O. L.", care cunosc acum reeditări sistematice: **Dicţionar de proză românească, Dicţionar de poezie românească** şi **Dicţionar de personaje literare.** Ele ne ajută să realizăm că tocmai în şcoală critica îşi retrăieşte condiţia de bază, dată prin definiţiile prime, începând cu vechiul kriticon (a construi). Dar dacă istoria şi destinul ei sunt inseparabile de şcoală, înseamnă că toată tevatura în jurul "ereziei didactice" (Edgar Allan Poe) nu este decât o floare de spirit. Şi astăzi, ca şi altădată, unei critici proaste trebuie să i se spună de la obraz: înapoi la şcoală. După cum criticii bune i se va spune întotdeauna că instituie, prin ea însăşi, o şcoală.*

ION ITU

S.C. TIPOCART BRAŞOVIA S.A.
C-da 1029



CĂRȚILE EDITURII ORIENTUL LATIN

Dicționarele "O.L."

Dicționar de proză românească
Dicționar de poezie românească
Dicționar de personaje literare
Dicționar de critică literară

Cultură generală

Poemele sacre de Ion Itu
Folclor şi literatură cultă de A. Gh. Olteanu
Colinzi din Țara Făgăraşului de Ion Funariu
Primii noştri poeți de Ion Itu
Poezii de dragoste (antologie universală)

Literatură şcolară

Literatura română pentru bacalaureat
Literatura română pentru clasa a XII-a



RC J 08 / 933 / 2 IULIE 1991 / CF 1109481
TEL / FAX 068 / 154032 / CONT B C 4072808112
STR MAIOR CRANȚA 11 BRAŞOV 2200